Neueste, vollständige

GESANG-SCHULE

der königlichen Conservatorien der Musik

zu Paris, Brüssel, Lüttich, Gent und Neapel,

Mit deutschem und französischem Text

zum Selbst-Unterrichte

vom ersten Anfange bis zur höchsten Ausbildung fortschreitend,

verfasst von

A. PANSERON,

Professor des Gesangs am Conservatorium der Musik zu Paris.

4 Mus. th. 2067

30/94/

250,-

Lith de Lemercier

PANSERON.

MÉTHODE DE VOCALISATION

par

A. PANSERON.

Neueste, vollständige

Gesang-Schule

der Conservatorien zu Paris, Brüssel und Neapel,

mit deutschem und französischem Texte

zum Selbst-Unterrichte

vom ersten Anfange bis zur höchsten Ausbildung fortschreitend

in zwei Theilen

verfasst von

A. PANSERON

Professor des Gesangs am Conservatorium der Musik zu Paris.

COELN bei ECK & COMP.

Eigenthum der Verleger!

Auslieferungs-Lager bei Friedrich Hofmeister in Leipzig.

Paris beim Verfasser.

Lith. v. Eck & C.ie

BSB
MÜNCHEN

28/92/2931

NAMENSVERZEICHNISS DER RESP. SUBSCRIBENTEN.

Aachen.

	Expl.
Herr *C. F. G. Girschner*, Musikdirector	1
„ *P. Kaatzer*, Leseinstitut	1
„ *L. Kohnen*, Buchhandlung	2
„ *J. A. Mayer*, Buchhandlung	2
„ *Roschütz*, Buchhandlung	2

Altena.

Herr *H. Oventrop*	3

Amsterdam.

Herren *Theune & Comp.*, Musikalienhandlung	2

Bamberg.

Literarisch-artistisches Institut	2

Barmen.

Herr *L. A. Schmitz*	1

Basel.

Herr *Ch. Knop*, Musikalienhandlung	1

Bautzen.

Herr *F. A. Reichel*, Musikalienhandlung	1

Berlin.

Herren *Bechtold & Hartje*, Musikalienhandlung	1
„ *Bote & Bock*, Musikalienhandlung	1
Herr *G. Crantz*, Musikalienhandlung	1
„ *F. S. Lischke*, Musikalienhandlung	1
„ *A. M. Schlesinger*, Musikalienhandlung	1
„ *T. Trautwein*, Musikalienhandlung	1

Bochum.

Herr *von Noel*, Landgerichtsrath	1

Bonn.

Herr Professor Dr. *Breidenstein*	1
„ *F. J. Mompour*, Musikalienhandlung	7
„ *N. Simrock*, Musikalienhandlung	1

Braunschweig.

Herr *G. M. Meyer, jun.*, Musikalienhandlung	1

Bremen.

Herr *A. D. Geisler*, Musikalienhandlung	1
„ *J. G. Heyse*, Musikalienhandlung	1
„ *C. Schünemann*, Musikalienhandlung	1

Breslau.

Herr *C. Cranz*, Musikalienhandlung	1
„ *F. E. C. Leuckart*, Musikalienhandlung	1
„ *C. Weinhold*, Musikalienhandlung	1

Carlsruhe.

Herr *D. R. Marx*, Musikalienhandlung	1

Coblenz.

	Expl.
Herr *C. Bädecker*, Musikalienhandlung	1
„ *C. F. Falkenberg*, Musikalienhandlung	1

Cöln.

Herren *Gebr. Almenräder*, Musikalienhandlung	3
Fräulein *Barnickel*	1
„ *Bensberg*	1
Herr *Bensberg*, Gesanglehrer	1
Fräulein Gräfinn *G. von Bocarme*	1
Herr *B. Breuer*	1
„ *P. Cardauns*	1
„ *J. W. Cremer*, Gesanglehrer	10
Fräulein *Dahmen*	1
Herr *C. Dietzmann*	1
„ *M. DüMont-Schauberg*	1
„ *M. Dumont*	1
Fräulein *Ch. Dümont*	1
Erzbischöfliches Klerikal-Seminar	1
Herr *G. F. Esch*	1
Fräulein *Euler*	1
„ *E. Fasbender*	1
„ *E. Firmenich*	1
Herr Landrentmeister *Fischer*	1
„ *Goetze*	1
Fräulein *Grahn*	1
„ *Gerkrath*	1
„ *Greve*	1
„ *Grevenbruch*	1
Frau *von Groote*	1
Fräulein *Hamecher*	1
„ *Hauchecorne*	1
Herr *Heimsoeth*	1
Fräulein *Hermanns*	1
Herr *A. Heuser*	1
Fräulein *Holzen*	1
Herr *Kamphoff*	1
Fräulein *P. Kaufmann*	1
Herr Kapellmeister *Kelch*	1
„ *J. Klein*	1
„ *G. Köckert*	1
„ *Kufferath*	1
Fräulein Gräfinn *von Lavallete*	1
Herr *J. Lefebvre*	1
„ Domkapellmeister *Leibl*	1
Frau *Lorent*	1
Herr *L. Ludwigs*	1
Fräulein *Lütgen*	1
„ *Maas*	1
Herr *Martens*	1
Fräulein *Meyer-Essingh*	1
„ *Molinari*	1
Herr *P. J. Mülhens*	1
„ *L. Mumm*	1

Cöln.

	Expl.
Fräulein *M. Mund*	1
„ *von Pampus*	1
Herr *Pottgeisser*	1
„ *Primavesi*	1
Fräulein *von Proff*	1
„ *C. Pütz*	1
Herr *J. J. vom Rath*	1
Fräulein *Schmitz*	1
Herr *Trivelli*	1
„ *Vahrenkampf*	1
„ *W. Velden*	1
„ Domorganist *Weber*	1
„ *W. Weidtmann*	1
Fräulein *von Weise*	1

Crefeld.

Herr *J. H. Funcke*, Buchhandlung	1
„ *Wolff*, Musikdirector	1

Creuznach.

Herren *Gebr. Schnabel*, Musikalienhandlung	1

Darmstadt.

Herr *C. Dingeldey*, Musikalienhandlung	1

Dessau.

Herren *Fritsche & Sohn*, Musikalienhandlung	1

Deutz.

Herr *von Buttlar*	1

Dortmund.

Herr *H. Koeppen*, Musikalienhandlung	6
„ *C. L. Krüger*, Musikalienhandlung	1

Dresden.

Herr *Arnold*, Buchhandlung	1
„ *E. Koblitz*, Musikalienhandlung	1
„ *C. F. Meser*, Musikalienhandlung	2
„ *W. Paul*, Musikalienhandlung	1

Düren.

Herr *Brasselmann*	3
Frau *Comitti*	1
Herr *G. Günther*	1
Fräulein *M. Hoesch*	1
„ *M. Peill*	1
Herr *F. Rahles*, Musikdirector	1
Fräulein *C. Schenkel*	1
Herr *E. Schöller*	1

Düsseldorf.

Herr *E. Bechem*	2
Herren *Beyer & Comp.*, Musikalienhandlung	1

Eisenach.

Herr *J. F. Baerecke*, Musikalienhandlung	1

Elberfeld.

	Expl.
Herr *F. W. Betzhold*, Musikalienhandlung	1

Emmerich.

Herr *J. L. Romen*, Musikalienhandlung	1

Erfurt.

Herr *W. Koerner*, Musikalienhandlung	1

Euskirchen.

Herr *Meissenburg*	1
„ *Schmitz*	1
„ *J. Stolzenberg*	1

Frankfurt a. M.

Herr *C. A. André*, Musikalienhandlung	1
„ *F. Ph. Dunst*	1
„ *A. Fischer*	2

St. Gallen.

Herren *Huber & Comp.*, Musikalienhandlung	1

Gotha.

Herr *G. Wenige*, Musikalienhandlung	1

Gürzenich bei Düren.

Fräulein *C. Schillings*	1

M. Gladbach.

Herr *Riffart*, Sortimentshandlung	7

Glogau.

Herr *Heymann*, Sortimentshandlung	1
„ *Reissner*, Buchhandlung	1

Graetz.

Herr *J. L. Greiner*, Musikalienhandlung	1

Greifswalde.

Herr *L. Bamberg*, Musikalienhandlung	1

Haag.

Herren *Weygand & Beuster*, Musikalienhandlung	7

Hagen.

Herr *M. Thieme*	2

Halle.

Herr *H. Helmuth*, Musikalienhandlung	1
„ *G. C. Knapp*, Musikalienhandlung	2
Herren *Schwetschke & Sohn*, Musikalienhandlung	1

Hamburg.

Herr *J. A. Boehme*, Musikalienhandlung	2
„ *A. Cranz*, Musikalienhandlung	1
„ *G. W. Niemeyer*, Musikalienhandlung	2
Herren *Schuberth & Comp.*, Musikalienhandlung	7

Hannover.

Herr *A. Nagel*, Musikalienhandlung	1

Holzweiler.

Herr *Schmitz*, Lehrer	1

Hückeswagen.

Herr *Brunè*, Lehrer	1
„ *Schulze*, Lehrer	1

Jülich.

Herr *Ed. Horrig*	2
„ *H. Königs*	1

Königsberg.

	Expl.
Herr *J. H. Bohn*, Musikalienhandlung	1
Herren *Graefe & Unzer*, Musikalienhandlung	1

Leipzig.

Herr *F. Hofmeister*, Musikalienhandlung	37
„ *C. A. Klemm*, Musikalienhandlung	1
„ *F. Kistner*, Musikalienhandlung	1
„ *G. Schubert*, Musikalienhandlung	11
„ *F. Whistling*, Musikalienhandlung	1

Lemberg.

Herr *J. Millikowsky*, Musikalienhandlung	6
Herren *C. Wild & Sohn*, Musikalienhandlung	3

Liegnitz.

Herr *J. F. Kuhlmey*, Musikalienhandlung	1

Linz.

Herr *Büsch*, Musikdirektor	1

Lübeck.

Herr *Carl Rubeck*, Musikalienhandlung	1

Magdeburg.

Herr *Creutz*, Buchhandlung	1
„ *W. Heinrigshofen*, Musikalienhandlung	1

Mainz.

Herr *F. Koester*	1

Mannheim.

Herr *K. F. Heckel*, Musikalienhandlung	4
Fräulein *Meyer*, Sängerin	1

Meiningen.

Herr *Kesselring*, Hofbuchhandlung	1

Mietau.

Herr *G. A. Reyher*, Musikalienhandlung	1

Merschütz bei Liegnitz.

Herr Cantor *Heinrich*	1

Mülheim a. R.

Herr *Blügel*	1
„ *J. Formes*	1
„ *J. A. Meyer jun.*	1

München.

Herr *J. Aibl*, Musikalienhandlung	3
Herren *Falter & Sohn*, Musikalienhandlung	1

Nördlingen.

Herr *Beck*, Buchhandlung	1

Nordhausen.

Herr *H. Förstemann*, Musikalienhandlung	1

Nürnberg.

Herren *Riegel & Wiessner*, Musikalienhandlung	1

Odenkirchen.

Herr *Loewer*	1

Oldenburg.

Herr *Schulze*, Buchhandlung	1

Petersburg.

Herr *Eggers*, Musikalienhandlung	1

Posen.

Herr *J. J. Heine*, Musikalienhandlung	1
„ *E. S. Mittler*, Musikalienhandlung	1

Prag.

	Expl.
Herr *M. Berra*, Musikalienhandlung	1
„ *J. Hoffmann*, Musikalienhandlung	1

Regensburg.

Herr *F. Pustet*, Musikalienhandlung	3

Remscheidt.

Herr *Lange*, Musikdirektor	1

Riga.

Herr *J. J. Deubner*, Musikalienhandlung	1
„ *E. Goetschel*, Musikalienhandlung	1

Rotterdam.

Herr *L. Plattner*, Musikalienhandlung	7

Rudolstadt.

Herr *G. Müller*, Musikalienhandlung	1

Schleswig.

Herr *R. Koch*, Musikalienhandlung	1

Soest.

Herr *A. L. Ritter*, Musikalienhandlung	1

Solingen.

Herr *C. Casino*	1
„ *C. Dietrich*, Musikdirektor	1

Stettin.

Herr *Morin*, Buchhandlung	1

Stolberg.

Herr *Gottfr. Schneiders*	3

Stralsund.

Herr *Löffler*, Buchhandlung	1

Stuttgart.

Herr *G. A. Zumsteeg*, Musikalienhandlung	1

Trier.

Herr *Lintz*, Buchhandlung	2

Unna.

Herr *A. Staab*, Musikdirektor	1

Utrecht.

Herr *R. Natan*, Musikalienhandlung	1

Viersen.

Herr *Schiffer*, Lehrer	1

Weilburg.

Herr *L. E. Lanz*, Musikalienhandlung	1

Wien.

Herren *Artaria & Comp.*, Musikalienhandlung	1
„ *A. Diabelli & Comp.*, Musikalienhandlung	1
Herr *T. Haslinger*, Musikalienhandlung	1

Wittenberg.

Herr *Zimmermann*, Buchhandlung	1

Wipperfürth.

Herr Dr. *Pollender*	1

Würzburg.

Herr *Etlinger*, Sortimentshandlung	1

Zittau.

Herr *C. G. F. Birr*, Musikalienhandlung	1

RAPPORT

FAIT A L'ACADÉMIE DES BEAUX-ARTS, AU NOM DE SA SECTION DE MUSIQUE, SUR LA NOUVELLE MÉTHODE DE CHANT COMPOSÉE PAR M. AUGUSTE PANSERON, PROFESSEUR DE CHANT AU CONSERVATOIRE ROYAL DE MUSIQUE ET DE DÉCLAMATION, ANCIEN PENSIONNAIRE DE SA MAJESTÉ A L'ACADÉMIE DES BEAUX-ARTS A ROME.

Paris, le 16. Octobre 1839.

Messieurs!

Par sa lettre du 31 août dernier, M. le ministre de l'intérieur vous a invités à prendre connaissance de cette Méthode et à lui faire parvenir, dans un rapport écrit, votre avis sur ses mérites. Vous avez chargé votre section de musique de ce soin, et j'ai l'honneur de vous donner connaissance de son opinion.

Cette Méthode est divisée en trois parties. La première est une introduction dans laquelle l'auteur parle de la formation de la voix. Cette partie nous a paru être traitée *ex professo*, car c'est une *physiologie* de l'organe de la voix chantante, dans laquelle M. Panseron a toujours eu le soin d'appuyer son opinion par l'autorité des principes consignés sur cette matière dans les écrits des célèbres docteurs *Bichat*, *Bennati* et *Colombat* de l'Isère.

La deuxième partie contient 125 exercices progressifs à l'usage des commençants. Les moyens donnés aux élèves pour leur apprendre à émettre les sons franchement et sans efforts, et à les filer avec art en passant tour à tour du doux au fort et du fort au doux, y sont enseignés avec clarté. Toutes les gammes qui font la matière du commencement de cette partie y sont successivement établies dans tous les tons majeurs et mineurs, par dièse et par bémol, en commençant par l'emploi progressif des signes représentatifs des sons, tels que ronde, blanche, noire, etc., jusqu'au plus minime de ces signes, qui est la quadruple croche.

La troisième partie est consacrée à des vocalises dans lesquelles toutes les difficultés de l'art du chant sont parfaitement graduées. Elles sont alternativement établies, ainsi que celles de la précédente partie, dans tous les tons et tous les modes, mais avec plus de recherche dans les modulations, ce qui nécessite de la part de l'élève une grande sûreté d'intonation et une aptitude d'oreille à saisir le point central de la tonalité à laquelle appartient le passage qu'il doit exécuter.

L'étude du trille, improprement nommé cadence, y est aussi fort bien enseignée. L'usage habituel, dans les ouvrages de cette nature, était d'accompagner les leçons par une simple basse chiffrée; l'auteur a judicieusement pensé qu'un accompagnement de piano, dont la main droite ferait toujours l'harmonie et de manière à assurer l'intonation, serait une heureuse innovation, et nous pensons comme lui. Ces accompagnements sont d'une harmonie pure, simple et toujours locale.

En résumé, Messieurs, cette méthode nous semble digne de vous être présentée, et mériter vos honorables encouragements. D'ailleurs, parmi les nombreux élèves qui ont été couronnés par vous, M. Panseron nous paraît l'un de ceux dont les talents donnent une plus grande preuve de l'utilité artistique du grand prix de composition musicale. Pendant son séjour en Italie ainsi qu'en Allemagne, il sut fructueusement employer tous ses instants. Il eut souvent l'avantage de visiter l'illustre *Zingarelli*, le savant père *Mattei*, *Rossini*, *Salieri*, *Winter*, *Beethoven*, *Spohr* et *Vogel*, dont il eut le bonheur de recevoir les conseils, et, en véritable artiste, il sut mettre à profit les sages doctrines de ces célèbres maîtres. C'est donc, nous n'en pouvons douter, le résultat des études consciencieuses que M. Panseron sut faire dans ses voyages, et le resumé des observations judicieuses, fruits de son contact avec tant de notabilités musicales, qui ont puissamment contribué à l'inspirer dans la conception de l'oeuvre classique qu'il vient aujourd'hui soumettre à votre docte appréciation.

Quant à nous, Messieurs, nous ne croyons pouvoir mieux faire, dans l'intérêt du chant, que de vous prier de vouloir bien accorder votre honorable approbation à notre rapport.

Signé à la minute:
Cherubini, Auber, Halevy, Carafa et ***Berton,*** rapporteur.
Certifié conforme:
Le Secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts,
Raoul-Rochette.

BERICHT

der Akademie der schönen Künste in Paris Namens ihrer Abtheilung für Musik über die neue Gesangschule von A. Panseron, *Professor des Gesangs am königlichen Conservatorium der Musik und Deklamation, vormaligem Abgeordneten Sr. Majestät an der Akademie der schönen Künste in Rom.*

Paris, den 16. October 1839.

Meine Herren!

Laut Zuschrift vom 31. August beauftragte Sie der Herr Minister des Innern, das genannte Werk einer Prüfung zu unterwerfen und Ihr Gutachten darüber in schriftlichem Berichte abzugeben. Sie überwiesen sofort diese Arbeit der Abtheilung für Musik und habe ich hiermit die Ehre, Sie von dem desfallsigen Ausspruche derselben in Kenntniss zu setzen.

Die Schule des Herrn Panseron zerfällt in drei Theile. Der erste besteht aus einer Einleitung, worin von Bildung und Erzeugung der Stimme gehandelt wird. Es scheint uns, dass sich der Verfasser bei der in diesem Abschnitte mitgetheilten Physiologie des Organes der Singstimme vorzugsweise als Mann von Fach bewährte, indem er stets darauf bedacht war, seine Ansicht mit der Auktorität jener Grundsätze zu unterstüzen, welche die berühmten Aerzte Bichat, Bennati und Colombat bezüglich dieses Gegenstandes aufstellen.

Der zweite Theil enthält 125 fortschreitende Uebungen für Anfänger. Die Mittel, welche hier dem Schüler an die Hand gegeben werden, um die Töne frei und ohne Anstrengung hervorzubringen, so wie sie kunstgerecht bald anschwellend, bald abnehmend auszuhalten, sind mit Klarheit entwickelt. Sämmtliche Tonleitern, die den Elementarstoff dieses Abschnittes bilden, finden sich stufenweise durch alle Dur- und Moll-, Kreuz- und Betonarten geordnet, indem zugleich in Folge des progressiven Verfahrens Anfangs nur ganze und halbe Noten in Anwendung kommen und erst nach und nach bis zum Gebrauche von Vierundsechzigtheilen geschritten wird.

Der dritte Theil ist einer Sammlung Vocalisen gewidmet, wo alle in der Gesangkunst vorkommenden Schwierigkeiten nach der strengsten Stufenfolge entwickelt werden. Wie im vorhergehenden Abschnitte erscheinen auch hier die Uebungen in sämmtlichen Dur- und Molltonarten, nur mit dem Unterschiede, dass jetzt zugleich die mannigfaltigsten Uebergänge und Modulationen eingeflochten werden, um dem Schüler die möglichste Sicherheit im Intoniren und ein geübtes Ohr zum augenblicklichen Erkennen der Tonart, welcher die eben auszuführende Passage angehört, zu verschaffen.

Ganz besonders trefflich ist die Lehre vom Triller, uneigentlich Cadenz genannt, abgehandelt. Ausserdem hat der Verfasser, statt des bisher gebräulichen bezifferten Basses, bei sämmtlichen Uebungen die Begleitung des Pianoforte angewendet und dabei die Oberstimme fortwährend so gelegt, dass sie die reine Intonation bedeutend unterstützt. Dieses zweckmässige Verfahren nennen wir mit dem Autor um so mehr eine glückliche Neuerung, als auch die Begleitung stets reine, einfache und zweckmässige Harmonien enthält.

Kurz, meine Herren, dieses Werk achten wir für würdig, Ihnen überreicht zu werden, um demselben Ihre ehrenvollsten Empfehlungen zu ertheilen. Ueberhaupt sind wir der Meinung, dass unter den zahlreichen Zöglingen des Conservatoriums, welche von Ihnen gekrönt wurden, Herr Panseron ganz besonders zu jenen Talenten gehört, die für die künstlerische Nützlichkeit des ersten Preises, wie er in der musikalischen Composition ertheilt wird, den besten Beweis liefern.*) Während seines Aufenthaltes sowohl in Italien als in Deutschland liess er keine der sich darbietenden günstigen Gelegenheiten unbenutzt; er hatte das Glück, die Bekanntschaft des berühmten Zingarelli, des gelehrten Pater Mattei, Rossini's, Salieri's Winter's, Beethoven's, Spohr's und Vogel's zu machen und wusste als wahrer Künstler aus den wichtigen Erfahrungen und Rathschlägen, welche ihm diese ausgezeichneten Männer mittheilten, den grössten Vortheil zu ziehen. Es unterliegt somit keinem Zweifel, dass das Ergebniss der emsigen Studien, welche Herr Panseron auf seinen Reisen machte, so wie die Gesammtheit der interessanten Beobachtungen, die sein Umgang mit so vielen musikalischen Notabilitäten zur Folge hatte, auch vorzugsweise dazu beitrug, ihn beim Entwurfe des klassischen Werkes zu inspiriren, welches wir heute Jhrer gelehrten Würdigung vorzulegen beabsichtigen.

Was uns betrifft, so können wir nur im Interesse des Gesanges selbst Sie ersuchen, dem gegenwärtigen Berichte Ihre ehrenwerthe Genehmigung zu ertheilen.

Unterschriften des Originals:
Cherubini, Auber, Halevy, Carafa und ***Berton,*** Berichterstatter.
Für gleichförmige Ausfertigung:
Der permanente Sekretair der Akademie,
Raoul-Rochette.

*) Dieser erste Preis in der Composition, welchen das Conservatorium bei den jährlichen Concursprüfungen ertheilt, besteht nämlich darin, dass derjenige, welcher ihn erwirbt, auf Kosten des Staates einige Jahre nach Italien und Deutschland reisen darf, um sich in der Musik weiter auszubilden. In Folge eines solchen ersten Preises, den Herr Panseron seiner Zeit gewann, machte derselbe ebenfalls diese Reisen. *Anm. d. Uebersetzers.*

CONSERVATOIRE
de Musique
et de Déclamation

Paris, le 14 Août 1839.

Monsieur,

Après avoir mûrement examiné la Méthode de Vocalisation que vous venez de me soumettre, je m'empresse de vous donner mon approbation pour son emploi dans les classes de chant du Conservatoire. J'ai vu avec plaisir, que vous vous étiez occupé de la partie didactique; vos études de composition et de chant, ainsi que votre long séjour sur la terre classique du vocal, m'étaient un súr garand de vos excellentes observations. Les simples accompagnements, par lesquels vous remplacez les chiffres employés dans les anciennes méthodes, pour les gammes et les exercices qui composent votre première partie, sont un parfait système. Avec cet ouvrage les élèves n'auront plus de prétexte pour ne pas travailler seuls.

J'approuve aussi, dans votre seconde partie, le système progressif des quarante vocalises dont le style et la mélodie déguisent à l'élève ce qu'il y a ordinairement d'aride dans les études.

Il n'est pas douteux qu'en étudiant soigneusement votre Méthode on ne parvienne à devenir un artiste distingué.

Recevez, Monsieur, l'assurance de ma parfaite consideration,

L. Cherubini,

Directeur du Conservatoire, Membre de l'Institut.

CONSERVATOIRE
de Musique.

Bruxelles, le 2 Octobre 1839.

Monsieur!

J'ai reçu l'épreuve de votre Méthode de Vocalisation que vous m'avez envoyée, et je l'ai examinée avec tout le soin dont je suis capable. Je viens aujourd' hui vous feliciter sur votre travail, qui remplit parfaitement le but que vous vous étes proposé, et qui sera, comme vous l'avez voulu, un excellent guide pour les élèves qui voudront travailler seuls et mettre à profit les leçons de leur maître, avantage dont les méthodes de chant les plus estimables, publiées jusqu'a ce jour, sont dépourvues.

Je m'empresse de vous annoncer que j'adopte votre ouvrage pour l'usage des classes du Conservatoire placé sous ma direction, et que je le considère comme un service réel rendu à l'art du chant.

Agréez, Monsieur, l'assurance de ma parfaite considération,

Fétis,

Maitre de chapelle du roi, Directeur du Conservatoire.

CONSERVATORIUM
der Musik
und Deklamation.

Paris, den 14. August 1839.

Mein Herr!

Nach reiflicher Prüfung der Gesangschule, welche Sie mir vorlegten, beeile ich mich, Ihnen die Genehmigung zu deren Einführung in den Klassen des Conservatoriums zu ertheilen. Mit Vergnügen entnehme ich daraus, dass Ihre Thätigkeit auch dem didaktischen Theile der Kunst zugewendet ist. Ihre Studien im Gebiete der Composition und des Gesanges, so wie Ihr langjähriger Aufenthalt auf dem klassischen Boden der Musik waren mir die sichersten Bürgen für die Trefflichkeit der Grundsätze, welche Sie in Ihrem Werke entwickeln. Die einfache Begleitung zu den Tonleitern und Uebungen der ersten Abtheilung, wodurch Sie die bezifferten Bässe in den alten Schulen ersetzen, ist ein ausgezeichnetes Verfahren; kein Schüler kann jetzt mehr vorwenden, dass es ihm an Mitteln zum Privatstudium gebreche.

Nicht mindere Anerkennung verdient der stufenweise Entwicklungsgang, welchen Sie bei den 40 Vocalisen im zweiten Theile Ihrer Schule befolgten, wo zugleich Styl und Melodie den Schüler das Trockene nicht fühlen lassen, was gewöhnlich Etuden an sich haben.

Es unterliegt keinem Zweifel, dass ein sorgfältiges Studium Ihrer Schule zu der Stufe eines ausgezeichneten Künstlers führt.

Empfangen Sie die Versicherung meiner vollkommensten Hochachtung.

L. Cherubini,

Director des Conservatoriums der Musik und Mitglied der Akademie.

CONSERVATORIUM
der Musik.

Brüssel, den 2. October 1839.

Mein alter Freund und College!

Den mir übersandten Probeabdruck Ihrer Gesangschule habe ich erhalten und der sorgfältigsten Prüfung unterworfen. Empfangen Sie hiermit die beifälligste Anerkennung Ihres Werkes, welches in jeder Beziehung dem beabsichtigten Zwecke entspricht und dadurch, dass es nach Ihrem Plane den Schülern, welche mit Erfolg den Unterricht des Lehrers benutzen wollen, als trefflicher Führer beim Privatstudium dient, zugleich einen Vorzug enthält, der selbst den ausgezeichnetsten bis jetzt erschienenen Gesangschulen abgeht.

Ich beeile mich, Ihnen anzuzeigen, dass ich Ihre Methode, als ein Werk, wodurch der Kunst des Gesanges ein wesentlicher Dienst geleistet worden, bereits beim Unterricht in dem unter meiner Leitung stehenden Conservatorium eingeführt habe.

Empfangen Sie die Versicherung meiner vollkommensten Hochachtung.

Fétis,

Director des Conservatoriums.

PLAN DE LA MÉTHODE.

Les professeurs qui ne sont point esclaves de la routine systématique, malheureusement trop suivie à notre époque, éprouvent quelque difficulté lorsqu'il s'agit d'adopter un des nombreux traités de l'art du chant. Ce n'est pas à dire que tous ces ouvrages soient vicieux dans la forme ou dans la contexture des leçons, ou qu'ils manquent de règles et d'explications. Il en est au contraire qui s'étendent trop, tout en laissant à désirer; quelques uns offrent des préceptes auxquels les exemples ne répondent point; d'autres contiennent simplement des leçons que le professeur doit expliquer et faire étudier selon qu'il le juge convenable. Quant à l'élève, il ne peut user de ces livres qu'avec ménagement, parcequ'il court le risque de confondre les sujets d'étude, de telle sorte que les obstacles résultant du classement de l'ouvrage se présentent à chaque pas et deviennent insurmontables.

Cependant à côté des bons ouvrages de chant j'ai essayé de réunir une suite de règles courtes, mais bien déduites des principes fondamentaux de l'art du chant. Je crois pouvoir promettre qu'on y trouvera une gradation depuis le plus simple exercice jusqu'aux grands morceaux et des sujets d'étude en nombre suffisant et dans des tonalités assez souvent changées pour qu'on

ENTWURF DIESER SCHULE.

Lehrer, die nicht Sklaven des leidigen heut zu Tag allzu sehr eingerissenen Unterrichtschlendrians sind, befinden sich meistens in Verlegenheit, wenn es darauf ankommt, irgend eine unter den zahlreichen Gesangschulen vorzugsweise in Anwendung zu bringen. Damit sei eben nicht gesagt, als wären all diese Werke in Form und Anordnung mangelhaft, oder als vermisse man in ihnen die nöthigen Grundsätze und Erläuterungen, aber trotz ihrem gewöhnlich nur allzu grossen Umfange, gebricht es ihnen doch nicht selten gerade am Wesentlichsten; denn während die Einen Regeln aufstellen, denen die Beispiele nicht entsprechen, geben die Andern blos Uebungen, deren Erklärung und Anwendung der jedesmaligen Einsicht des Lehrers überlassen bleibt. Was den Schüler betrifft, so kann er dergleichen Werke nur mit der grössten Vorsicht gebrauchen, weil er sonst Gefahr läuft, die verschiedenartigen Lehrstoffe so zu vermengen, dass die Hindernisse, welche schon in der Anordnung der Schule selbst liegen, am Ende für ihn ganz unübersteiglich werden.

Dagegen versuchte ich, mit Benutzung der besseren Werke, eine Reihenfolge von Regeln aufzustellen, die zwar kurz, aber genau von den Grundprinzipien der Gesangkunst abgeleitet sind. Dabei beobachtete ich den strengsten Stufengang vom Leichtesten zum Schwierigsten und sorgte für Beispiele in hinreichender Menge und stets veränderten Tonarten, um sich fortwährend

puisse travailler seul sur des exemples écrits; car il ne faut pas croire qu'un élève a toujours la patience ou le courage de transposer les leçons de sa méthode. J'ai voulu, en transposant dans différens tons, essayer de triompher de la négligence ou de la paresse des écoliers qui ne chantent que *ce qu'ils voient écrit.*

Quant à la mélodie des leçons de vocalisation, je me suis étudié à la rendre toujours facile à comprendre dans tous ses développemens, afin que l'articulation des phrases, des périodes est des fragmens fut comprise et exprimée convenablement.

J'ai pensé qu'une étude superficielle du piano était indispensable aux chanteurs. Les accompagnemens des exercices sont faits en conséquence; la plupart même peuvent être joués d'une main et avec deux doigts. C'est un avantage qu'aura ma méthode sur les livres qui ne contiennent que des basses chiffrées, souvent intraduisibles même pour quelques professeurs, ou des accompagnemens travaillés dont l'éxecution éxige un talent consommé.

La marche que j'ai tracée dans ma méthode et celle que je suis depuis bien des années avec les élèves de mes classes et dans l'enseignement particulier.

nach vorgeschriebenen Aufgaben üben zu können; denn man glaube ja nicht, dass der Schüler immer Geduld und Beharrlichkeit besitzt, um die Uebungsstücke in seiner Schule selbst aus einer Tonart in die andere zu übertragen. Indem ich daher die verschiedenen Transpositionen gleich in das Werk mit aufnahm, suchte ich der Lässigkeit und Bequemlichkeit derjenigen zu begegnen, die nichts singen wollen, was sie nicht aufgeschrieben vor sich sehen.

Zugleich war ich bemüht, die Melodieen der Vocalisen während des ganzen Entwicklungsganges möglichst leicht verständlich für's Ohr zu halten, damit die Betonung der einzelnen musikalischen Phrasen und Abschnitte gehörig aufgefasst und entsprechend wiedergegeben werde.

Da ich ferner einige Bekanntschaft mit dem Klavierspiel als unumgänglich nothwendig für den Sänger voraussetze, so bearbeitete ich auch demgemäss die Begleitung der Uebungsstücke. Meistens kann sie mit einer Hand, zuweilen sogar mit zwei Fingern gespielt werden, — ein Vortheil, den meine Schule jenen Werken gegenüber bietet, die nichts als bezifferte Bässe, oft sogar für den Lehrer unübersetzbar, oder so schwierige Begleitungen enthalten, dass sie nur von bedeutenden Spielern ausgeführt werden können.

Schliesslich bemerke ich noch, dass die in dieser Schule entwickelte Methode ganz dieselbe ist, welche ich schon seit Jahren in den Klassen des Conservatoriums und beim Privatunterricht in Anwendung bringe.

Introduction à la méthode.

Formation de la voix.

La voix est un son dont l'air est la cause matérielle, et la glotte ou mieux les CORDES VOCALES INFÉRIEURES qui ceignent cette ouverture, la cause efficiente. La voix a pour cause déterminante le besoin ou l'état de l'âme auquel son expression actuelle se rapporte.

Tous les êtres organisés chez qui la respiration s'effectue par les poumons, font entendre des sons vocaux, s'ils sont pourvus d'une glotte et d'un larynx. On n'est pas encore parvenu à expliquer d'une manière satisfaisante comment se forme le son produit par l'organe vocal: le célèbre Bichat pensait que ce problème ne serait peut-être jamais résolu. De toutes les théories qui ont été publiées sur ce sujet voici celle qui parait la plus simple et la plus rationnelle.

„L'air chassé des poumons sous l'influence de la volonté, „en se brisant contre les lèvres de la glotte, produit les ondu„lations sonores qui sont modifiées par le pharynx, la langue, „les lèvres, les fosses nasales, enfin par tout l'appareil vocal. „La production du son vocal et ses différentes modifications „seraient donc le résultat de l'ouverture plus ou moins grande „de la glotte, déterminée par les contractions ou le relâche„ment des lèvres de cette glotte ou cordes vocales. Personne „n'ignore que la seule constriction des lèvres proprement dites „ou de la bouche exprime, par le sifflement, des sons variés „et mélodieux; d'ailleurs les oscillations dont les lèvres sont le „siège dans l'action de jouer du cor, peuvent également aider „à prouver que les bords musculaires d'une ouverture animée „doivent vibrer par suite de contractions auxquelles ces bords „se livrent, surtout lorsque ces vibrations sont excitées par un „courant d'air qui seul est la matière et le producteur du son."

Voix laryngienne.

Plus le Larynx est rétréci et plus les cordes vocales sont tendues par l'action des muscles constricteurs de ces parties, plus le son sera aigu. Plus la distance qui sépare l'ouverture extérieure du tuyau vocal du point où le son se produit, est diminué par l'action des muscles élévateurs du larynx, et plus encore le son sera aigu, jusqu'à ce que la note la plus aigüe de la voix naturelle soit atteinte. Toutes les notes de cette voix naturelle sont appelées notes de poitrine ou mieux notes Laryngiennes ou du 1r registre.

Voix pharyngienne.

D'après ce qui vient d'être dit, on voit que la glotte a été considérée comme l'organe essentiellement formateur de la voix, et que les diverses variations dont le tube vocal est sus-

Einleitung.

Erzeugung der Stimme.

Die Stimme, welche durch das Bedürfniss, oder den Zustand der Seele hervorgerufen wird, worauf sich deren jedesmaliger Ausdruck bezieht, ist ein Laut, der durch die Stimmritze, oder vielmehr durch die untern Stimmritzenbänder, welche diese Oeffnung einschliessen, erzeugt und durch die Luft entwickelt wird.

Alle organisirten Wesen, die durch Lungen athmen, können Stimmlaute hervorbringen, sobald sie mit einer Stimmritze und einem Kehlkopfe versehen sind. Uebrigens war man bis jetzt noch nicht im Stande, auf genügende Weise zu erklären, wie der durch das Stimmorgan erzeugte Laut sich eigentlich bilde, und der berühmte Bichat war sogar der Meinung, dass dieses Problem wohl nie gelöst würde. Unter allen Erklärungsarten, welche über diesen Gegenstand veröffentlicht worden, erscheint mir jedoch die folgende als die einfachste und genügendste.

„Die Luft, durch den Einfluss des Willens aus den Lungen „getrieben, bricht sich an den Rändern der Stimmritze und „bringt klangvolle Schwingungen hervor, die durch Einwir„kung des Schlundes, der Zunge, der Lippen, der Nasenhöh„len — kurz, durch den ganzen Stimmapparat verschiedenartig „gestaltet werden. Somit wäre die Hervorbringung und ver„schiedenartige Gestaltung des Stimmlautes das Resultat der „mehr oder minder grossen Oeffnung der Stimmritze, welche „durch die Zusammenziehung oder Ausdehnung der Ränder dieser „Stimmritze oder Stimmritzenbänder bestimmt wird. Jedermann „weiss, dass beim Pfeifen das Zusammenziehen der Lippen schon „hinreicht, dem Laut Verschiedenartigkeit und Melodie zu ver„leihen; ausserdem dienen nicht minder die Schwingungen der „Lippen beim Hornblasen als Beweis, dass die Muskelränder einer „mit Leben begabten Oeffnung schwingen müssen — in Folge „der Zusammenziehungen, denen diese Ränder sich hingeben, be„sonders wenn die Schwingungen durch einen Luftstrom erregt „werden, welcher stets der alleinige Entwicklungsstoff des Lau„tes ist."

Bruststimme.

Je mehr sich der Kehlkopf verengt und die Stimmritzenbänder mittelst ihrer zusammenziehenden Muskeln angespannt werden — ferner: je mehr, mittelst der Hebemuskeln des Kehlkopfes die Entfernung von der äussern Mundöffnung bis zu dem Punkte vermindert wird, wo der Laut sich erzeugt, um so schärfer (höher) wird sich letzterer gestalten, bis endlich der höchste Ton der natürlichen Stimme erreicht ist. Die Töne dieser natürlichen Stimme werden Brusttöne (besser: Kehlkopftöne) oder Töne des ersten Registers genannt.

Kopfstimme.

Aus dem bisher Gesagten geht hervor, dass die Stimmritze als das eigentliche Bildungsorgan der Stimme betrachtet werden muss, indem die mannigfaltige Veränderlichkeit, deren

ceptible, n'avaient pas pour but de rendre les sons plus graves ou plus aigus, mais de les rendre plus ou moins intenses et plus ou moins éclatans, selon la forme que prend le tube vocal. Mais si dans la plus grande étendue de l'échelle musicale, la glotte est l'organe générateur des sons, il n'en est pas ainsi lorsque le larynx est parvenu à son plus haut point d'ascension: alors le diapason de la voix naturelle est poussé audelà de la portée, et le chanteur est obligé d'avoir recours à une autre espèce de voix dépendante d'un mécanisme particulier. Le point de départ de cette nouvelle série de sons se trouve fixé après la dernière note du PREMIER REGISTRE, c'est à dire à la première du second, et peut-être portée souvent à l'octave de cette note, plus ou moins loin, selon les individus.

C'est à la réunion des sons qui constituent ce SECOND REGISTRE qu'on a donné le nom de VOIX DE TÊTE ou de FAUCET, pour la distinguer de la voix de POITRINE ou du premier registre, désigné sous le nom de voix LARYNGIENNE, comme étant formée par le larynx seul.

Les notes aigües dépendantes de ce qu'on appelle le FAUCET, sont dues à la contraction forcée de la partie supérieure de l'appareil vocal. Pendant le mécanisme du FAUCET, le larynx ou plutôt la glotte, ne vibre plus d'une maniére apparente; son usage alors est de rétrécir considérablement l'orifice par où s'échappe le petit filet d'air qui, avec celui qui se trouve déjà dans la bouche, suffit pour les sons du FAUCET. Dans ce cas, les muscles du pharynx, ceux du voile du palais, lá luette, la base de la langue et tous les organes qui composent l'isthme du gosier, sont les principaux modificateurs de ces sons dont l'ensemble constitue la voix pharyngienne.

De la mue.

A cette époque, il s'opère chez l'homme une grande révolution, et le timbre vocal est complètement changé; la voix chez les garçons perd ordinairement une octave. Durant ce temps critique, il faut prendre les plus grandes précautions pour que l'éxercice du chant ne détermine pas un affaiblissement des organes vocaux, dont le développement se trouverait arrêté.

La mue s'opère de diverses manières; quelquefois la voix ne conserve plus qu'un très petit nombre de notes; souvent même, elle se perd entièrement; ou bien ses transformations sont aussi singulières qu'inattendues, et telle voix grave devient subitement aigüe et vice versà. C'est alors qu'il ne faut pas fatiguer l'éléve, mais observer le travail de la nature, jusqu'à ce que la voix ait pris un caractère fixe. Le professeur pourra essayer quelquefois les moyens de son élève, mais avec prudence et sans l'astreindre à un exercice régulier.

der Stimmröhrenkanal fähig ist, nicht dazu dient, um die Töne tiefer oder höher, sondern nur, um sie mehr oder minder kräftig und klangvoll zu machen, je nachdem gerade der Stimmkanal gebildet ist. Obgleich aber die Stimmritze für den ganzen Umfang der musikalischen Scala das tonerzeugende Organ ist, so hört dies doch auf, sobald der Kehlkopf den höchsten Erhebungspunkt erreicht hat. Alsdann ist der Umfang der natürlichen Stimme über die Leistungsfähigkeit hinausgetrieben und der Sänger sieht sich genöthigt, seine Zuflucht zu einer andern Art der Stimme zu nehmen, die von einem besondern Mechanismus abhängig ist. Diese neue Tonreihe schliesst sich sogleich an den letzten Ton des ersten Registers an, bildet somit die erste Note des zweiten Registers und kann je nach der Individualität oft bis zu einer Octave ausgedehnt werden.

Die Gesammtzahl der Töne, welche das zweite Register ausmachen, nennt man Kopfstimme oder Falset, um sie von der Bruststimme oder dem ersten Register zu unterscheiden, welch letztere jedoch richtiger mit „Kehlkopfstimme“ bezeichnet würde, weil sie lediglich durch den Kehlkopf gebildet wird.

Die hohen Töne des Falsets entstehen durch die gewaltsame Zusammenziehung des obern Theiles des Stimmapparates. Während der Mechanismus des Falsets wirkt, ist der Kehlkopf, oder vielmehr die Stimmritze keinen besondern Schwingungen mehr unterworfen. Die Thätigkeit desselben besteht alsdann darin, die Oeffnung beträchtlich zu verengen, durch die der dünne Luftzug hindurchgeht, welcher in Verbindung mit der Luft, die sich schon im Munde vorfindet, hinreicht, um die Falsettöne hervorzubringen. In diesem Fall sind die Muskeln des Schlundes, die des Gaumensegels, das Zäpfchen, der untere Theil der Zunge und alle Organe, aus welchen die Schlundenge besteht, die vorzüglichsten verschiedenartigen Bildungswerkzeuge jener Töne, deren Gesammtheit die Kopfstimme oder das Falset ausmacht.

Mutation oder Brechen der Stimme.

Während dieser Epoche geht in dem Menschen eine grosse Umwälzung vor sich. Die Stimme unterliegt einer gänzlichen Veränderung und zwar so, dass sie bei den Knaben meistens eine volle Octave verliert. So lang diese kritische Periode währt, ist die grösste Vorsicht anzuwenden, damit nicht die Vokalorgane durch Gesangübungen eine Schwäche erleiden, wodurch ihre fernere Ausbildung aufgehalten würde.

Die Wirkungen der Mutation sind sehr verschiedenartig; zuweilen behält die Stimme nur noch wenige Töne, zuweilen verliert sie sich sogar gänzlich; meistens ist die Umbildung eben so eigenthümlich als unerwartet, indem tiefe Stimmen plötzlich hoch, und umgekehrt, hohe Stimmen tief werden. Hier kommt es ganz darauf an, die Schüler nicht allzu sehr anzustrengen, sondern das Walten der Natur so lange zu beobachten, bis die Stimme einen festen Charakter gewonnen hat. Wenn auch der Lehrer zuweilen mit den Mitteln des Schülers Versuche anstellt, so darf dies doch nur äusserst vorsichtig geschehen, und ohne ihn zu einer regelmässigen Thätigkeit anzuhalten.

Méthode de vocalisation.

Des qualités requises pour devenir un bon chanteur et des signes auxquels on reconnait les divers degrés d'aptitude a l'étude du chant.

A la simple inspection des organes vocaux, on peut reconnaître le genre de voix de chaque individu; les différences de conformation et surtout la capacité de ces organes sont tellement sensibles qu'il n'est presque pas possible de se tromper. Les chanteurs dont la voix est étendue, surtout dans les notes aigües, tels que les soprani et les tenors, ont les parties supérieures de l'appareil vocal beaucoup plus développées et plus mobiles que les basse-tailles. Chez ces derniers, le larynx est beaucoup plus grand et descend presque jusqu'au milieu du cou; la saillie antérieure du cartilage thyroïde (la pomme d'Adam) est plus prononcée, le nez est plus alongé, les sinus nasaux sont plus vastes, parceque l'air les traverse constamment, les épaules et la poitrine plus larges; mais la bouche au contraire est plus petite, le voile du palais plus épais et moins grand, la luette moins saillante et moins mobile, enfin toutes les parties du gosier sont plus rétrécies. Chez les tenors, les soprani, la figure est plus petite; l'arrière bouche est plus grande, le larynx monte sous la machoire inférieure, les narines sont très étroites, mais la luette est très développée et très contractile, le voile du palais plus grand, plus mince, la langue plus grosse, plus large. Les soprani ont ces organes plus développés, parcequ'ils exercent plus souvent la partie supérieure du tube vocal. Chez les autres, le larynx et les organes de la partie inférieure de l'appareil vocal et les régions pectorales sont plus exercés et plus fatigués.

Il ne serait pas sans importance, pour un enfant qui annonce des dispositions, de le mettre à même d'entendre souvent de bonne musique, mais cela sans affectation et sans contrainte, afin que l'enfant demandât lui même des leçons qu'il faudrait accorder avec prudence pour ne pas le fatiguer. On pourrait commencer par deux ou trois sons pour arriver graduellement à la formation de la gamme.

De la respiration et de la position du chanteur.

Pour exceller dans l'art du chant, il faut savoir respirer, c'est à dire posséder une longue respiration qu'on puisse gouverner à volonté. La respiration est le résultat de deux actes des organes des poumons et de la voix: le premier, qu'on nomme L'ASPIRATION, consiste à faire entrer l'air dans les poumons pour les dilater, le deuxième, qu'on nomme EXPIRATION, consiste à chasser l'air qui était ASPIRÉ. Après avoir aspiré une

Gesangschule.

Erfordernisse eines guten Sängers und Merkmale der mehr oder mindern Fähigkeit zum Gesangstudium.

Eine einfache Prüfung der Vokalorgane genügt, um bei jedem Individuum zu erkennen, welcher Gattung seine Stimme angehört. Der Unterschied in der Bildung und besonders in der Fähigkeit dieser Organe ist so gross, dass man sich darin beinah gar nicht irren kann. Sänger, deren Stimme vorzugsweise für die hohen Töne sehr geeignet ist, also Soprane und Tenore, haben die obern Theile des Stimmapparates um Vieles entwickelter und beweglicher als der tiefe Bass. Bei Letzterem ist der Kehlkopf weit grösser und dehnt sich fast bis zur Mitte des Halses aus. Der äussere Vorsprung des Schildknorpels (Adamsapfels) ist ausgebildeter, die Nase verlängerter, die Nasenhöhlen erweiterter, weil da die Luft fortwährend durchströmt, und Schultern und Brust sind breiter. Dagegen ist der Mund kleiner, das Gaumensegel dicker und minder gross, das Zäpfchen tritt weniger hervor und ist weniger beweglich, kurz, alle Theile der Kehle sind mehr zusammengezogen. Bei den Tenoristen und Sopranisten ist das Gesicht kleiner, dagegen der hintere Theil des Mundes grösser, der Kehlkopf erstreckt sich bis an die untere Kinnlade, die Nasenlöcher sind sehr enge, aber das Zäpfchen ist desto entwickelter und erregbarer, das Gaumensegel grösser und dünner, die Zunge dicker und breiter. Bei den Sopranisten sind diese Organe am meisten entwickelt, weil sie häufiger den obern Theil des Stimmapparates in Anspruch nehmen, wogegen bei den Andern der Kehlkopf und die Organe des untern Stimmapparates so wie die Brustgegend mehr gebraucht und angestrengt werden.

Es möchte nicht unwichtig sein, wenn man einem Kinde, welches Anlagen zeigt, öfters Gelegenheit gäbe, gute Musik zu hören, jedoch ohne alle Affektation und ohne Zwang, damit das Kind von selbst nach Unterricht verlange, der ihm alsdann mit Umsicht und ohne es anzustrengen ertheilt werden müsste. Man könnte mit zwei oder drei Tönen anfangen, um so nach und nach zur Bildung der ganzen Tonleiter zu gelangen.

Athmen und Haltung des Sängers.

Um sich im Gesange auszuzeichnen, muss man zu athmen verstehen, d. h. man muss die Fähigkeit besitzen, den Athem lange zu halten und über ihn nach Willkühr zu gebieten. Das Athmen selbst ist das Ergebniss der Doppelthätigkeit von Lunge und Stimme; die eine Thätigkeit, welche wir *Einathmen* nennen, besteht darin, Luft in die Lunge zu bringen um sie auszuweiten, die andere, das *Aushauchen*, treibt da-

suffisante quantité d'air pour la longueur présumée de la phrase ou de la note, qu'on doit executer sans reprendre haleine, il ne faut pas le dépenser maladroitement, mais rester toujours libre de modifier le degré de force que le son exige, et sa direction. L'aspiration bruyante, la force intempestive dans l'expulsion de l'air, les efforts maladroits, la contraction des muscles du visage, dénotent un chanteur inhabile, qui ne sait pas respirer. Avant d'essayer aucune modification dans l'intensité du son, il faut apprendre à former des sons égaux et de longue durée sur tous les intervalles naturels ou altérés.

Quand on chante des paroles, il faut se garder de faire sentir la rudesse de la lettre H aspirée; c'est un défaut assez commun chez les Francais et les Allemands.

L'acte de la respiration, et parconséquent l'action de chanter, se pratique mieux quand on est debout. Si l'élève chante sous la direction d'un maître, il devra se placer en face de lui, afin que celui-ci puisse observer tous les mouvemens, et corriger jusqu'aux fautes de détail qui deviennent invincibles quand elles sont négligées dès l'origine. On recommande surtout aux élèves de se tenir droits, d'effacer les épaules, afin que la poitrine bien ouverte offre les poumons dans la position la plus favorable.

Il faut ouvrir la bouche sans affectation, laisser deviner un sourire sur les lèvres, et se garder en toute occasion de ces expressions exagérées dans le geste et dans l'effet. La langue doit tomber naturellement dans la bouche et toucher légèrement les dents.

De la vocalisation.

Vocaliser, c'est chanter sur une seule voyelle.

Dans la vocalisation, les notes doivent être articulées d'une manière égale et sans grimace, en ne remuant ni la langue ni le menton pendant l'émission du son, comme je l'ai déjà dit dans l'article précédent.

On doit franchement attaquer les sons avec une pure justesse et sans traîner la voix d'un son à l'autre.

Je recommanderai surtout une parfaite égalité dans les gammes.

Manière de filer les sons.

Produire de beaux sons, les soutenir purs, égaux, et justes aussi longtems que l'ampleur de la respiration le permet, tel est le fait d'un chanteur habile; car il faut le répéter à satiété, les modifications de l'intensité des sons s'obtiennent bien plus facilement que l'égalité irréprochable; aussi les maîtres ont-ils toujours recommandé à leurs élèves de s'exercer constamment, (et même quand ils sont devenus très habiles) à émettre des sons égaux. Une telle étude doit être bien commencée. Il faut d'abord s'exercer sur des sons de courte durée, reprendre haleine d'un son à l'autre, et au fur et à mesure que les organes de la voix s'habituent à l'émission

gegen die Luft wieder aus, welche eingeathmet worden. Wenn man für die muthmassliche Dauer einer Phrase oder Note, die, ohne weiter Athem zu holen, ausgeführt werden soll, eine hinreichende Luftquantität geschöpft hat, so hüte man sich wohl, dieselbe ungeschickt zu vergeuden, indem man stets im Stande sein muss, den Grad der Kraft, welche der Ton erheischt, so wie dessen Richtung auf jede Weise zu modifiziren. Das hastige Einathmen und ungestüme Ausstossen der Luft, das Zusammenziehen der Gesichtsmuskeln, so wie alle ungeschickten Anstrengungen verrathen einen ungebildeten Sänger, der nicht zu athmen versteht. Bevor man irgend eine Modifikation der Stärke des Tones versucht, lerne man zuvor, ihn egal und aushaltend durch alle grossen und kleinen Intervalle zu bilden.

Wenn man Worte singt, hüte man sich wohl, die Härte des scharfen H fühlbar zu machen, ein Fehler, der eben sowohl den Franzosen wie den Deutschen zum Vorwurf gereicht.

Das Athmen und folglich auch das Singen geschieht leichter, wenn man aufrecht steht. Uebt sich der Schüler unter Leitung eines Lehrers, so stelle er sich diesem gegenüber, damit er in all seinen Bewegungen beobachtet und selbst wegen den kleinsten Fehlern, die von Anfang übersehen, später ganz unverbesserlich sind, sogleich zurechtgewiesen werde. Besonders empfehle man den Schülern, sich gerade zu halten, die Schultern zurückzuziehen, damit die Brust frei hervortritt und den Lungen die möglichst vortheilhafteste Lage gestattet.

Man öffne den Mund ohne Ziererei, lasse auf den Lippen ein Lächeln ahnen und enthalte sich bei jeder Gelegenheit des Uebertriebenen in Geberde und Ausdruck. Die Zunge bewege sich natürlich im Munde und berühre leicht die Zähne.

Ueber Vokalisation.

Vokalisiren heisst: auf einem einzigen Vokal singen.

Beim Vokalisiren muss man die Noten gleichförmig und ohne Grimasse hervorbringen, d. h. ohne Zunge oder Kinn während der Dauer des Tones zu bewegen, wie dies bereits oben bemerkt worden.

Die Töne sollen fest, vollkommen rein, und ohne die Stimme von einem Ton zum andern zu ziehen, eingesetzt werden.

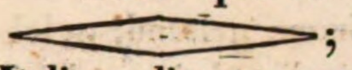
Vor allem ist die möglichst grösste Gleichförmigkeit in den Tonleitern zu empfehlen.

Art und Weise, die Töne auszuhalten.

Schöne Töne hervorzubringen, sie rein, gleichförmig und richtig so lange zu halten, als die Dauer des Athems es erlaubt, das ist es, was den gewandten Sänger verräth, denn man kann nicht oft genug wiederholen, dass die verschiedenartigen Modifikationen des Tones viel leichter erreicht werden können, als die untadelhafte Gleichheit desselben. Daher haben die Lehrer auch jederzeit ihre Schüler angehalten, sogar wenn dieselben schon sehr ausgebildet waren, sich ununterbrochen in Hervorbringung gleicher Töne zu üben. Dieses Studium muss jedoch mit Einsicht begonnen werden. Erst übt man die Töne, ohne sie lange auszuhalten, schöpft nach jeder

du son, augmenter la durée des notes. C'est ainsi que l'on obtiendra une longue respiration. Dailleurs, dans un exercice ordinaire chaque son filé doit durer au moins de 15 à 18 secondes. Pour bien faire les sons égaux, il faut les attaquer avec franchise, sans dureté et surtout bien justes. Evitez d'un son à l'autre dans l'émission de la voix, le port de voix. Quand on sait chanter des son égaux, on doit chercher ensuite à les nuancer; on commence habituellement du faible au fort et du fort au faible, sur le même son.

C'est l'expérience du professeur ou le bon sens de l'élève, s'il étudie seul, qui doit indiquer à peu près le laps de temps qu'il faut rester sur chaque son.

Pour que le son soit ainsi modifié, on l'indique par  ; c'est ce que l'on appelle filer un son; les Italiens disent MESSA DI VOCE, pour marquer qu'il faut émettre toute la force sur le son qui porte l'indication précitée.

Cette modification du faible au fort, et vice versa, ne se pratique pas exclusivement sur une seule note; on l'emploie avec avantage sur plusieurs notes et sur des passages entiers qui contiennent quelquefois un très grand nombre de notes, entre lesquelles on ne doit pas faire sentir d'interruption.

L'étude, qui peut triompher de bien des obstacles et même des défectuosités physiques, donne la possibilité d'acquérir une longue respiration; on pourrait citer des chanteurs célèbres qui n'avaient point originairement la faculté de retenir et de gouverner leur respiration; cela soit dit pour servir d'encouragement aux élèves.

Classification des voix.

Il y a deux genres de voix; savoir les voix d'hommes et les voix de femmes.

Les voix d'hommes se divisent en trois espèces: la voix de Basse-taille, la voix de Bariton ou Concordant et la voix de Tenor.

Les voix de femmes se divisent aussi en trois espèces: la voix de Contralto, Second dessus et Premier dessus ou Soprano.

Etendue des six voix. Voyez N°. 1. Page 13.

On nomme Haute-contre une voix de Tenor avec voix de Tête ou voix mixte, qui monte jusqu'a Ré, Mi, comme la voix pour le rôle d'Orphée de Gluck; mais cette espèce de voix est très rare.

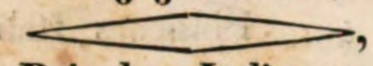
Etendue de la haute-contre. Voyez N°. 2. Page 13.

Chaque chanteur possède un diapason plus ou moins étendu.

Il n'existe pas plus de voix pareilles, qu'il n'existe de figures semblables. Toutes diffèrent par quelque chose,

Note Athem und verlängert sodann allmählich in demselben Grade, in welchem die Stimmorgane sich an das leichtere Hervorbringen des Tones gewöhnen, auch die Dauer der Noten. Auf diese Weise erreicht man nach und nach die Fähigkeit, den Athem lange zu halten, und soll sodann bei den gewöhnlichen Uebungen von auszuhaltenden Noten die Dauer des Tones durchschnittlich 15 bis 18 Sekunden betragen. Um jedoch den Ton auch gleichförmig hervorzubringen, setze man fest, aber ohne Härte und vor allem richtig ein und vermeide dabei, wie schon bemerkt, die Stimme von einem Tone zum andern zu ziehen. Versteht der Schüler einmal, den Ton gleichförmig hervorzubringen, dann erst versuche er auch, ihn zu nüanciren. Gewöhnlich übt man dies mit ein und demselben Tone, indem man ihn schwach einsetzt, bis zur Stärke anschwellen und dann wieder abnehmen lässt.

Die Erfahrung des Lehrers oder das richtige Gefühl des Schülers, wenn sich dieser allein übt, muss dabei bestimmen, wie lange jedesmal auf einer Note zu verweilen ist.

Um anzudeuten, dass der Ton, wie vorhin angegeben modifizirt werde, bedient man sich des Zeichens  , was man „den Ton aushalten", nennt. Bei den Italienern heisst es *messa di voce*, um anzudeuten, dass auf der also bezeichneten Note alle Kraft entwickelt werden soll.

Die Modifizirung des Tones vom Schwachen bis zum Starken und umgekehrt, erstreckt sich nicht ausschliesslich auf einzelne Noten, sondern wird mit Vortheil bei mehren zugleich, ja sogar bei ganzen Passagen, die eine grosse Anzahl von Noten enthalten, in Anwendung gebracht; dabei darf jedoch nie eine Unterbrechung im Wachsen und Abnehmen des Tones fühlbar werden.

Das Studium, welches so viele Hindernisse, ja selbst physische Gebrechen besiegt, setzt uns auch in den Stand, einen lange aushaltenden Athem zu erwerben. Man könnte berühmte Sänger namhaft machen, die anfänglich den Athem weder anzuhalten noch zu beherrschen vermochten. Dies mag jedem Schüler zur Ermunterung dienen.

Eintheilung der Stimmen.

Es giebt zwei Arten von Stimmen: die männlichen und die weiblichen.

Die männlichen zerfallen in drei Gattungen: in tiefen Bass, Bariton und Tenor.

Die weiblichen zerfallen ebenfalls in drei Gattungen: in Alt; Mezzosopran und hohen Sopran.

Umfang dieser sechs Stimmen. Siehe N°. 1. auf Pag. 13.

Hohen Tenor nennt man jenen mit gemischter oder Kopfstimme, welcher bis zu D und E hinaufreicht, wie die Parthie des Orpheus in Gluck's gleichnamiger Oper. Diese Gattung von Stimme ist jedoch sehr selten.

Umfang des hohen Tenors. Siehe N°. 2. auf Pag. 13.

Jeder Sänger besitzt einen mehr oder minder bedeutenden Stimmumfang.

Die Verschiedenartigkeit der Stimmen ist eben so gross, wie die der Gesichtsbildungen; alle sind durch irgend etwas,

les unes par la quantité de notes, les autres par l'intensité.

Chez presque toutes les chanteuses il existe un passage difficile, c'est le changement de registre qui s'opére du Fa au Sol, ou du Sol au La du medium: il est plus sensible que celui qui s'opère du Ré au Mi; unir ces trois registres est ce que l'on nomme égaliser la voix. Je donnerai plus loin le moyen de parvenir à corriger ces défauts.

Les Tenors n'ont que deux registres; il existe bien la voix mixte: mais beaucoup de tenors ont de la peine à la trouver. Le défaut dont nous venons de parler, se fait sentir plus fortement dans leurs voix que dans celles des femmes; il se trouve ordinairement du Fa au Sol, ou du Sol au La en haut. Il faut parvenir à faire Mi, Fa, Sol, La, de poitrine et de tête à volonté, quand le sens de la phrase le reclame selon la déclamation.

Plusieurs Italiens trouvent une voix que l'on pourrait appeler sombrée, cette voix est assez facile à acquérir; mais je trouve qu'il faut trop rétrécir le larynx pour l'obtenir; ce qui fait que souvent elle provient de gorge. Je préfère la voix naturelle que donne l'A bien ouvert et non l'O.

Soprano.

La voix de SOPRANO ou de DESSUS a trois espèces de registres: le 1er est tout de poitrine, le 2me. du medium, le 3me. est de tête. Deux de ces registres se trouvent assez souvent complets; il y a peu de sujets qui les possédent tous les trois.

La voix de poitrine monte au Fa ou Sol, celle du medium s'étend au Ré ou au Sol, la voix de tête comprend toutes les notes suraigües que le chanteur peut faire. Voyez N°. 3.

Quelquefois ces passages se font plus haut ou plus bas.

On emploie les moyens suivants pour unir les registres, c'est à dire pour rendre ABSOLUMENT insensible la differénce qui existe naturellement dans la transition d'un timbre à l'autre.

On étudiera donc d'abord les notes du registre de poitrine qui avoisinent celles ou commence la voix du medium, c'est à dire Mi, Fa, Fa ♯ et Sol. Voyez N°. 4 (respirez à chaque note).

Ensuite on filera chaque son de poitrine et de medium alternativement. Voyez N°. 5 (*p* indique les sons de poitrine; *m* les sons du medium) Il faut unir ces registres sans secousse du larynx, et comme la voix de poitrine a plus de force que celle du medium, il faut augmenter l'intensité de celle-ci et diminuer l'énergie de la première: on obtiendra une égalité parfaite.

L'etude N°. 6 est pour obtenir la jonction de la voix de poitrine à la voix de medium sur touttes les notes possibles.

entweder hinsichtlich des Umfanges oder der Stärke von einander unterschieden.

Fast bei allen Sängerinnen findet sich ein schwieriger Uebergang, nämlich die Register-Veränderung, welche vom F zum G oder vom G zum A in der Mittelstimme Statt hat. Dieser Uebergang ist bemerklicher, als der von Mittelstimme zu Kopfstimme (vom D zum E). Durch die geschickte Vereinigung der drei Register wird diesem Uebelstande abgeholfen und Gleichförmigkeit in den Tönen erlangt; wie dies aber zu bewerkstelligen, soll weiter unten angegeben werden.

Die Tenore haben nur zwei Register; es existirt zwar auch noch eine *gemischte Stimme*, jedoch meistens kostet es die Sänger selbst Mühe, sie aufzufinden. Der vorhin erwähnte Uebelstand ist beim Tenor noch weit fühlbarer, als bei den weiblichen Stimmen; gewöhnlich findet er sich vom F zum G, oder vom G zum hohen A, und bleibt es daher Aufgabe, dahin zu gelangen, um E, F, G, A willkürlich mit Brust- und Kopfstimme singen zu können, je nachdem der Sinn der Phrase zufolge der Deklamation dies verlangt.

Mehre Italiener machen noch eine Stimme geltend, welche man die bedeckte (*coperta*) nennen könnte, die übrigens leicht zu erlangen ist. Ich finde jedoch, dass man, um sie hervorzubringen, den Kehlkopf allzu sehr zusammenziehen muss, wesshalb sie auch meist aus der Gurgel kommt, und ziehe die natürliche Stimme vor, welche das ganz offene A und nicht O giebt.

Sopran.

Die Sopranstimme enthält drei Register. Das erste besteht durchgängig aus Bruststimme, das zweite aus Mittelstimme und das dritte aus Kopfstimme. Zwei dieser Register finden sich ziemlich oft vollständig, aber nur Wenige besitzen alle drei.

Die Bruststimme erstreckt sich bis F oder G, die Mittelstimme bis D oder G, die Kopfstimme umfasst alle höheren Töne, welche der Sänger hervorbringen kann. Siehe N°. 3.

Diese Register beginnen und endigen zuweilen mit einem höheren oder tieferen Tone.

Folgende Mittel wendet man an, um die Register geschickt zu vereinigen, oder vielmehr, um den Unterschied durchaus unfühlbar zu machen, welcher natürlicherweise bei dem Uebergang von einer Stimmgattung zur andern Statt findet.

Zuerst übt man die Töne der Bruststimme, welche jenen zunächst liegen, womit die Mittelstimme beginnt, also: E, F, Fis und G. Siehe N°. 4 (nach jeder Note wird Athem geholt.)

Sodann hält man jeden dieser Töne abwechselnd mit Brust- und Mittelstimme aus. Siehe N°. 5 (b bezeichnet die Bruststimme, m die Mittelstimme). Die Verbindung dieses Registers muss ohne Erschütterung des Kehlkopfes bewirkt werden, und da ferner die Bruststimme stärker als die Mittelstimme ist, so suche man die Fülle der Letzteren zu vermehren und die Kraft der Ersteren zu mässigen. Auf diese Weise wird man eine vollkommene Gleichheit erlangen.

Die Uebung N°. 6 dient dazu, um die Bruststimme mit der Mittelstimme auf allen möglichen Noten zu verbinden.

№. 1.

BASSE TAILLE.
TIEFER BASS.

BARITON.
HOHER BASS.

TENOR.

CONTRALTO.
ALT.

SECOND DESSUS.
MEZZO SOPRAN.

PREMIER DESSUS.
HOHER SOPRAN.

№. 2.

HAUTE CONTRE.
HOHER TENOR.

№. 3.

poitrine. Brust. medium. Mittel. faucet. Falset.

medium. Mittel.

№. 4.

tout de poitrine. Alles mit Bruststimme. tout de medium. Alles mit Mittelstimme.

№. 5.

№. 6. tout de poitrine. Alles mit Brustst.

MÜNCHEN

Ensuite on fera la même étude pour la 2me jonction. On étudiera le Ré, le Mi^b, le Mi naturel et le Fa du medium et de tête (Voyez N°. 1) puis on filera chaque son de medium et de tête alternativement. Voyez N°. 2 (*m* indique les sons du medium, *t* les sons de tête). *)

Pour obtenir la jonction de la voix de medium à la voix de tête sur toutes les notes possibles, voyez l'étude N°. 3.

Si la jonction du registre se fait de l'Ut au Ré, on travaillera la tierce à partir de l'Ut. Si par-contre elle se fait plus haut que du Fa (au Sol ou au La^b) travaillez l'étude N°. 4.

L'union des registres est la pierre de touche du chanteur, aussi doit-il apporter tous ses soins à dissimuler leurs inégalités, afin de parvenir à exécuter toutes les notes de son diapason sans aucune rudesse. Les élèves mettront plus de persévérance dans l'étude, si les différences d'un registre à l'autre sont très sensibles.

Tenor.

Etendue de Tenor. Voyez N°. 5. **)

Études pour le Ténor.

Chez les Ténors le passage le plus sensible est celui de la voix de poitrine à la voix mixte; il s'opère ordinairement du Fa au Sol.

Quand un Ténor n'a point de voix mixte et qu'il passe de suite à la voix de tête, il doit faire la même étude que le soprano, en commençant du Mi jusqu'au Sol, et même jusqu'au La^b ou au La naturel, selon l'étendue de sa voix. Voyez N°. 6. (Respirez à chaque note).

Pour obtenir une grande égalité dans le passage de ces deux registres, il faut travailler les notes de Mi jusqu'au La alternativement de poitrine et de tête. Voyez N°. 7. (*p* indique le sons de poitrine, *m* les sons du medium.)

Ne craignez point de hausser un peu la première note du demi-ton diatonique; ce demi-ton est plus petit que le demi-ton chromatique; la différence est un neuvième de ton.

La voix mixte doit être formée d'une portion de la voix de poitrine et d'une autre de la voix de tête. Elle est d'une grande ressource, surtout dans le genre dramatique. Elle a plus de force que la voix de tête et par elle il est plus facile d'égaliser les deux registres. Adolphe Nourrit s'en servait beaucoup; il la prenait souvent à partir du La jusqu'à l'Ut, et sa voix de tête, selon les cas, partait du Si^b, Si naturel jusqu'au Ré. Il l'employait surtout dans le Rôle d'Orphée.

*) Il existe des soprani, qui n'ont de voix de poitrine dans leur jeunesse; je leur conseille de chercher à l'obtenir vers l'âge de 18 ans, avec de la persévérance ils doivent la trouver.

**) J'écris le Ténor sur la clef de Sol, pour faciliter la lecture des élèves, mais on devrait l'écrire sur la clef d'Ut quatrième ligne; quelques anciens compositeurs l'on écrit sur la clef d'Ut troisième ligne.

Hierauf verfährt man auf dieselbe Weise, um das zweite Register mit dem dritten zu verbinden. Man übt D, Es, E und F mit Mittel- und Kopfstimme (Siehe N°. 1) und hält sodann jeden dieser Töne abwechselnd mit Mittel- und Kopfstimme aus. Siehe N°. 2 (m bezeichnet die Mittelstimme, t die Kopfstimme). *)

Um die Mittelstimme mit der Kopfstimme auf allen möglichen Noten zu vereinigen, dient die Uebung 3.

Sollte die Verbindung der Register vom C zu D statt finden, so muss man alle diese Uebungen um einen ganzen Ton tiefer singen. Reicht dagegen die Mittelstimme besonders hoch (bis G oder As) so bediene man sich der Uebung N°. 4.

Die Verbindung der Register ist der Probirstein des Sängers; deshalb richte er sein ganzes Augenmerk darauf, die Ungleichheiten derselben zu verdecken, damit es ihm gelingt, alle Töne des Stimmumfanges ohne irgend eine Härte hervorzubringen. Sollte die Verschiedenartigkeit der Register sich besonders fühlbar herausstellen, so muss eine um so grössere Ausdauer auf dieses Studium verwendet werden.

Tenor.

Umfang des Tenors. Siehe N°. 5. **)

Uebungen für den Tenor.

Bei dem Tenor ist der fühlbarste Uebergang jener von der Bruststimme zur gemischten; gewöhnlich findet er zwischen F und G statt.

Wenn ein Tenorist keine gemischte Stimme besitzt und von der Bruststimme unmittelbar zur Kopfstimme übergeht; so muss er dieselbe Uebung wie der Sopran vornehmen, indem er mit E beginnt und bis G, oder gemäss seinem Stimmumfange bis As oder A singt. Siehe N°. 6. (Nach jeder Note wird Athem geholt.)

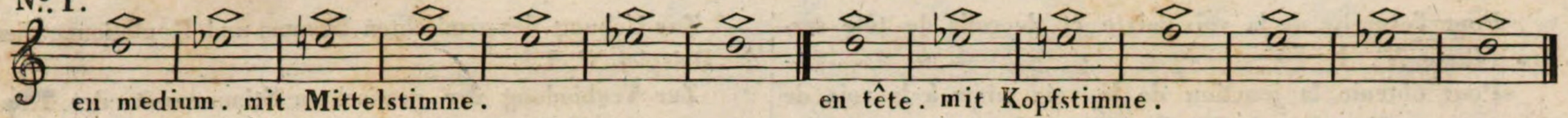
Da es nöthig ist, die vollkommenste Gleichheit beim Uebergange dieser beiden Register zu erlangen, so übe man die Töne E bis A abwechselnd mit Brust- und Kopfstimme. Siehe N°. 7. (b bedeutet Bruststimme, k Kopfstimme.)

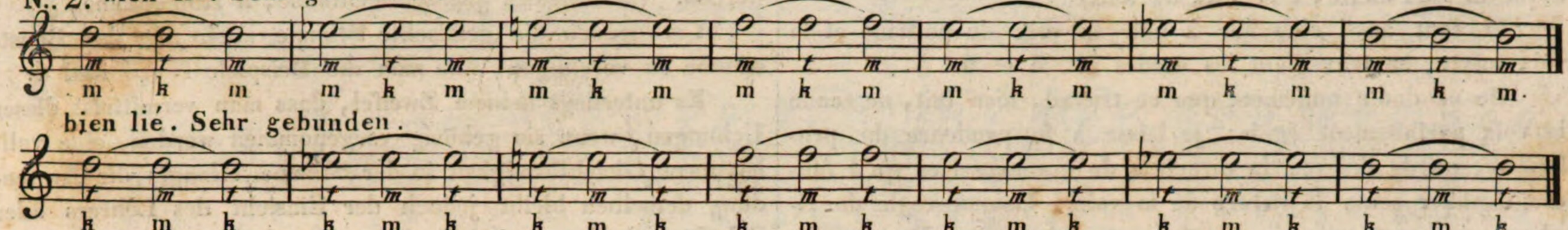
Man nehme nicht Anstand, die erste Note des diatonischen halben Tones (E) etwas hoch einzusetzen, weil dieser halbe Ton in der That um ein Neuntheil kleiner ist, als der chromatische halbe Ton.

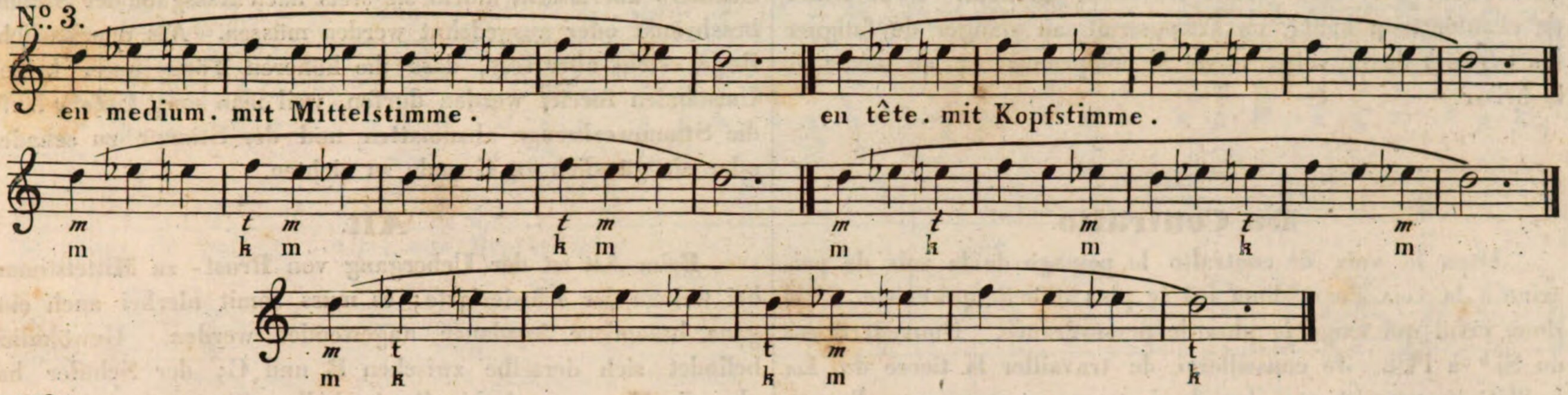
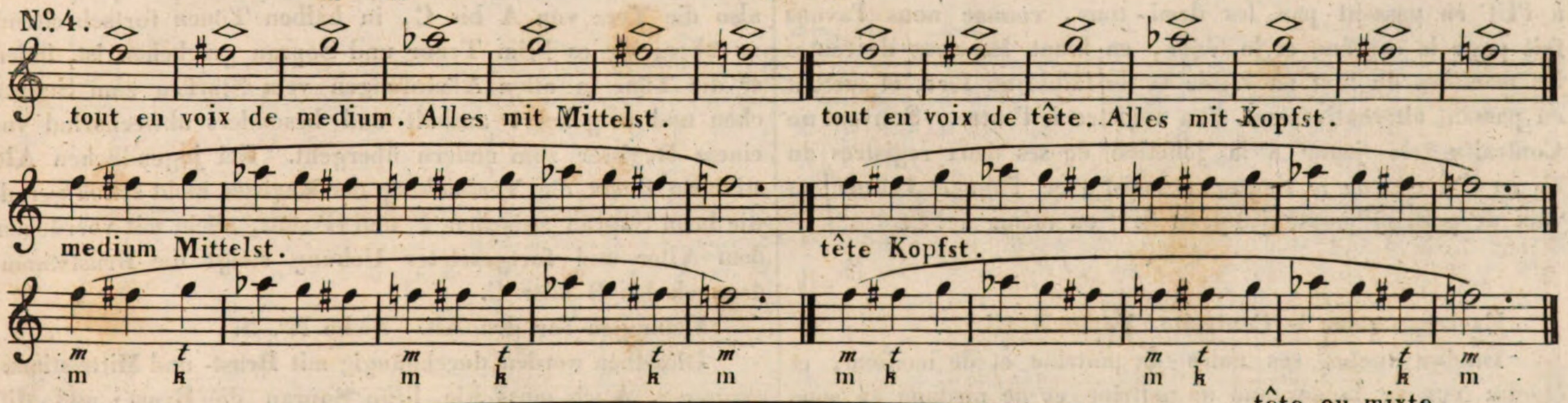
Die gemischte Stimme wird aus einem Theil Bruststimme und einem Theil Kopfstimme gebildet. Sie ist von grossem Vortheil, besonders in der dramatischen Musik, weil sie mehr Kraft als die Kopfstimme besitzt und sich sehr eignet, den Unterschied zwischen beiden Registern auszugleichen. A. Nourrit bediente sich derselben häufig, oft gebrauchte er sie von A bis C, während er die Kopfstimme, je nach Umständen, von B oder H bis D anwandte. Hauptsächlich benutzte er dieselbe in der Rolle des Orpheus von Gluck.

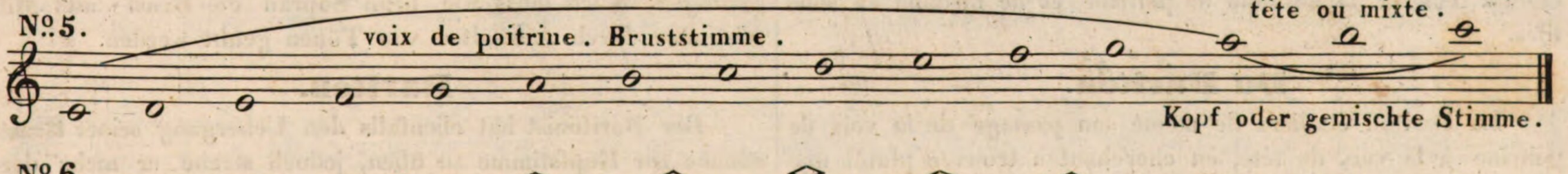
*) Es giebt auch Soprane, welche in ihrer Jugend gar keine Bruststimme besitzen. Ich rathe ihnen, sich dieselbe ungefähr im 18ten Jahre anzubilden, was bei beharrlichem Studium sicher gelingen wird.

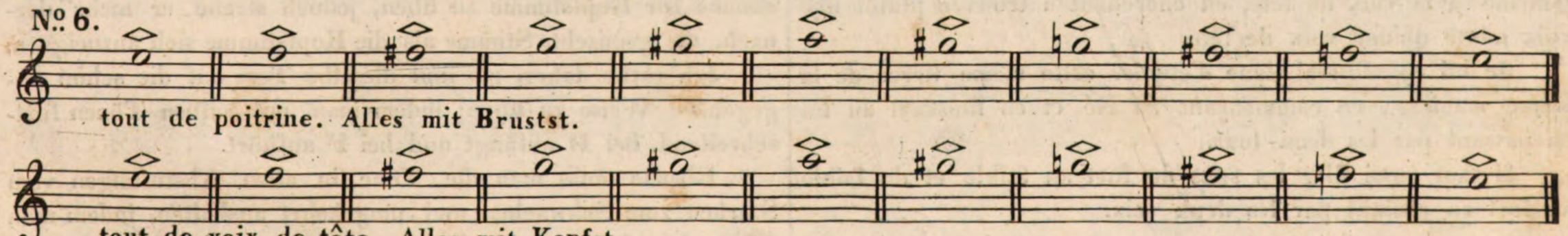
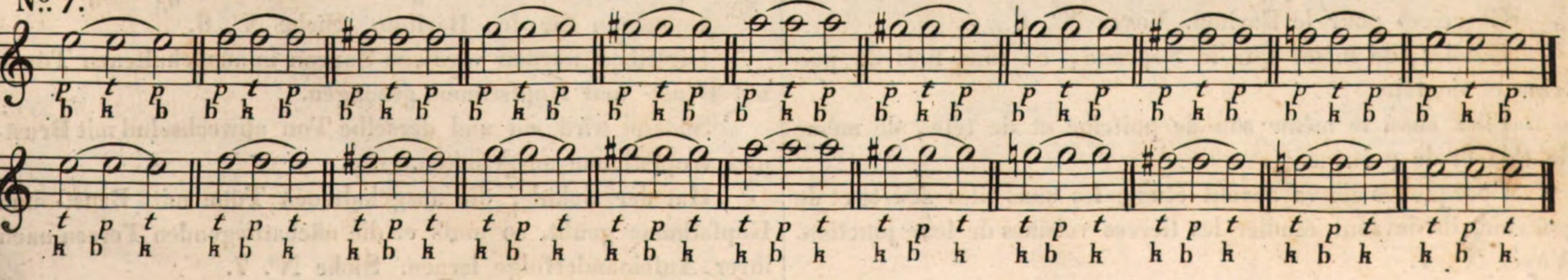
**) Ich setzte die Noten für den Tenor in den Violinschlüssel, um den Anfängern das Lesen zu erleichtern. Ausserdem werden sie jedoch im C-Schlüssel auf der vierten Linie geschrieben; ältere Tonsetzer gebrauchten sogar den C-Schlüssel auf der dritten Linie dazu.

N°. 1.

N°. 2. bien lié. Sehr gebunden.



N°. 3.

N°. 4.

N°. 5.



N°. 6.

N°. 7.

Pour l'exercise de la voix mixte et de celle de tête servira l'étude N°. 1.

Pour obtenir la jonction de la voix mixte à la voix de tête, on travaillera l'étude N°. 2. Filez chacque son. (*m* indique la voix mixte, *t* la voix de tête.)

Il faut aussi chercher à unir la voix de poitrine et la voix mixte, en travaillant les études N°. 3 et 4.

Je ne doute nullement que ce travail, bien fait, ne rende la voix parfaitement égale: je laisse à la prudence du professeur, ou de l'élève, la direction de ces exercices qu'il faudra modifier selon la nature de la voix. Comme règle de rigueur, on ne forcera jamais les notes du haut. Pour tenter de chanter trop haut, on s'exposerait au danger de fatiguer les organes de la voix, et de la compromettre, ou même de la briser.

Du Contralto.

Dans la voix de contralto le passage de la voix de poitrine à la voix de médium est le plus difficile qui existe. C'est donc celui qui exige le plus de persévérance. Souvent il est du Si^{b} à l'Ut. Je conseillerai de travailler la tierce du La à l'Ut en passant par les demi-tons, comme nous l'avons fait pour le soprano et le ténor, en filant les sons de toutes les manières du fort au faible et du faible au fort, et surtout en passant alternativement d'un registre à l'autre. Souvent un Contralto très jeune a la jonction de ses deux registres du Fa au Sol comme le soprano, mais avec l'âge et l'étude sa voix de poitrine monte jusqu'au Si^{b} ou même à l'Ut.

Exercices pour le Contralto. Voyez N°. 5.

Étudiez toutes ces notes de poitrine et de medium, et étudiez comme le soprano de poitrine et de medium en sons filés.

Du Bariton.

Le Bariton étudiera de même son passage de la voix de poitrine à la voix de tête, en cherchant à trouver plutôt une voix mixte qu'une voix de tête.

Je lui conseillerai donc d'étudier cette même tierce de la même manière, en commençant au Ré et en finissant au Fa en passant par les demi-tons.

Il faut aussi filer les sons du fort au faible et du faible au fort en passant par les deux voix.

Exercices pour le Bariton. Voyez N°. 6.

Étudiez, de même que le Soprano, en sons filés de poitrine et de tête.

Filez aussi le même son de poitrine et de tête, de même de tête et de poitrine.

Lorsque les élèves auront étudié les sons filés de tête et de poitrine, ils devront étudier les tierces voisines de leur jonction. Voyez N°. 7.

Zur Uebung der gemischten Stimme und Kopfstimme dient das Beispiel N°. 1.

Zur Verbindung der gemischten Stimme mit der Kopfstimme siehe die Uebung N°. 2. Jeder Ton muss ausgehalten werden. (m bedeutet gemischte Stimme, k Kopfstimme.)

Um jedoch die gemischte Stimme auch mit der Brststimme zu vereinigen, übe man die Beispiele N°. 3 und 4.

Es unterliegt keinem Zweifel, dass man vermittelst dieser Uebungen, wenn sie gehörig vorgenommen werden, eine vollkommene Gleichförmigkeit in der Stimme erlangt; die Anwendung derselben bleibt jedoch der Einsicht des Lehrers oder Schülers überlassen, indem sie stets nach Massgabe der Stimme beschränkt oder ausgedehnt werden müssen. Als unerlässliche Regel steht aber fest, dass die höheren Töne unter keinen Umständen forcirt werden dürfen, weil man sonst Gefahr läuft, die Stimmwerkzeuge abzumatten und der Stimme zu schaden oder sie gänzlich zu Grunde zu richten.

Alt.

Beim Alt ist der Uebergang von Brust- zu Mittelstimme bei weitem der schwierigste; es muss somit hierbei auch eine ganz besondere Ausdauer angewendet werden. Gewöhnlich befindet sich derselbe zwischen B und C; der Schüler hat also die Terz von A bis C, in halben Tönen fortschreitend, zu üben, wie es beim Tenor und Sopran geschehen ist, indem er die Töne in allen Abstufungen vom Starken zum Schwachen und umgekehrt aushält und besonders abwechselnd von einem Register zum andern übergeht. Bei jugendlichen Altstimmen findet die Verbindung der Register nicht selten gerade wie beim Sopran zwischen F und G statt, allein mit vorrückendem Alter und fortgesetzter Uebung steigt die Bruststimme dennoch bis B oder C.

Uebungen für den Alt. Siehe N°. 5.

Dieselben werden durchgängig mit Brust- und Mittelstimme gesungen. Auch muss wie beim Sopran die Brust- und Mittelstimme durch Aushalten von Tönen geübt werden.

Bariton.

Der Baritonist hat ebenfalls den Uebergang seiner Brststimme zur Kopfstimme zu üben, jedoch strebe er mehr darnach, die gemischte Stimme als die Kopfstimme sich anzueignen.

Ich rathe daher, ein und dieselbe Terz auf die schon angegebene Weise zu üben; indem man, mit halben Tönen fortschreitend, bei D anfängt und bei F aufhört.

Ebenso muss man die Töne in allen Abstufungen vom Starken zum Schwachen und umgekehrt aushalten, indem man dabei abwechselnd beide Register in Anwendung bringt.

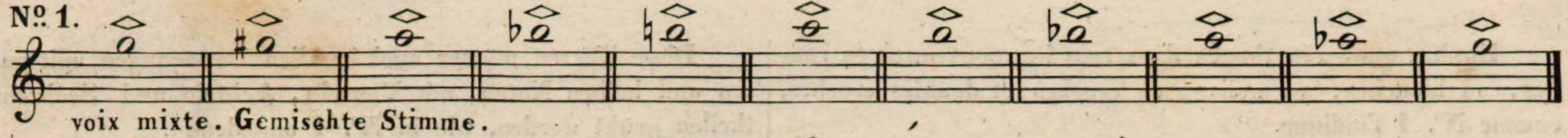
Uebungen für den Bariton. Siehe N°. 6.

Dieselben werden wie beim Sopran in ausgehaltenen Tönen mit Brust- und Kopfstimme gesungen.

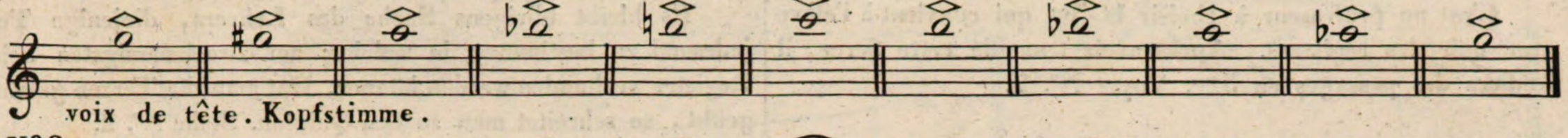
Sodann wird ein und derselbe Ton abwechselnd mit Brst- und Kopfstimme ausgehalten.

Hat der Schüler die ausgehaltenen Töne mit Brust- und Kopfstimme geübt, so mufs er die nächstliegenden Terzen nach ihrer Aufeinanderfolge lernen. Siehe N°. 7.

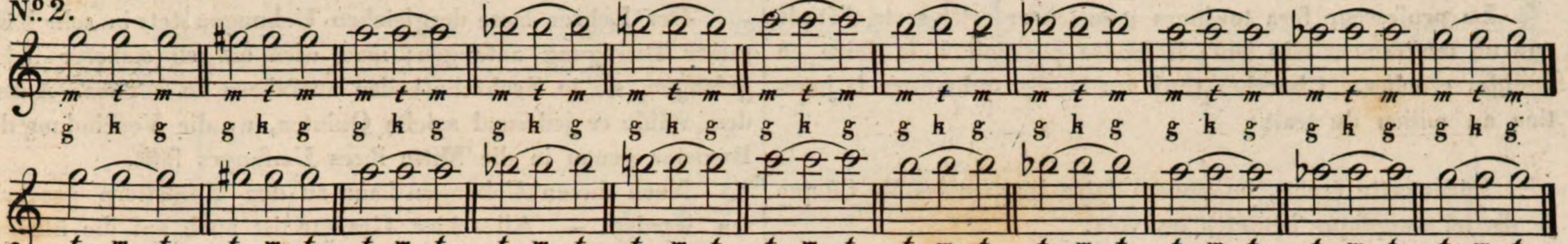
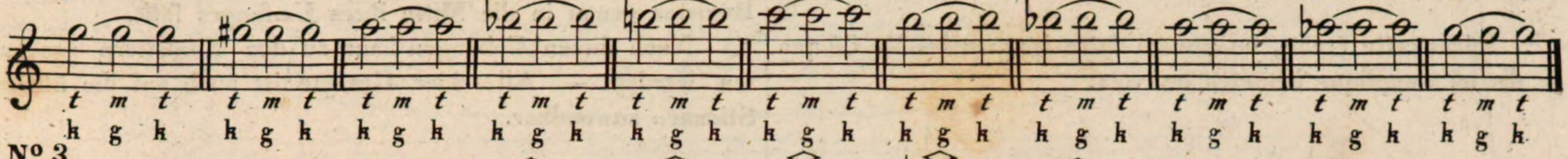
Nº 1.

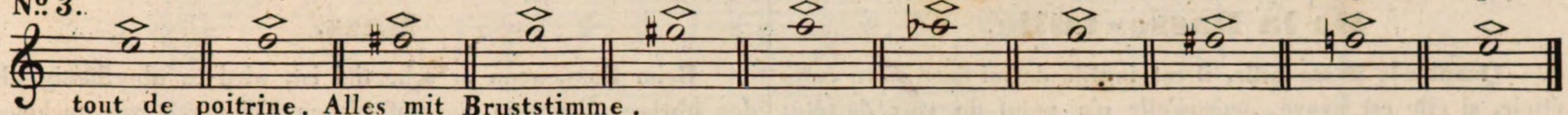


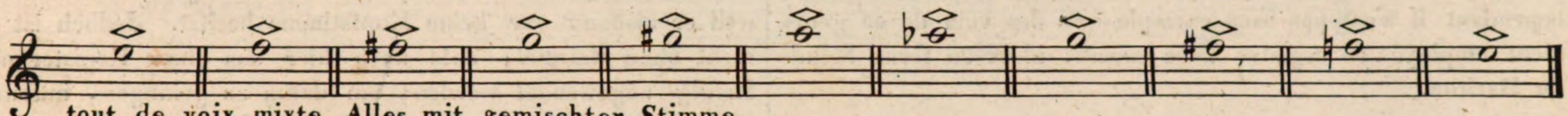
voix mixte. Gemischte Stimme.

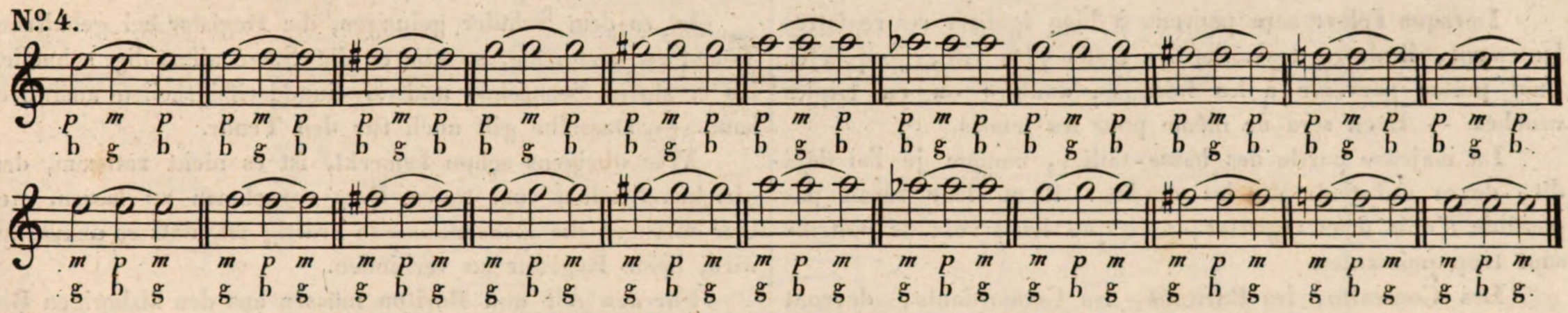


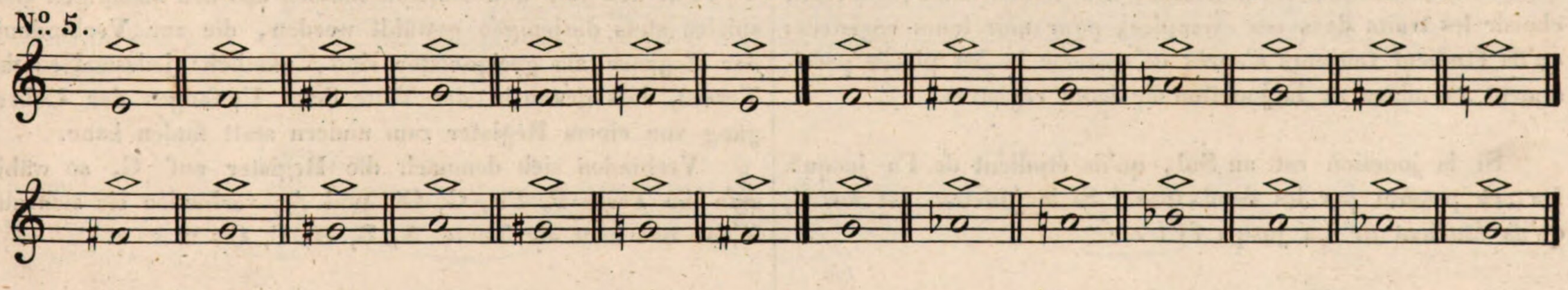
voix de tête. Kopfstimme.

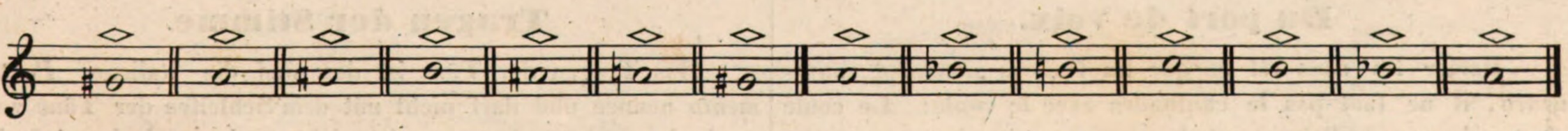
Nº 2.

Nº 3.

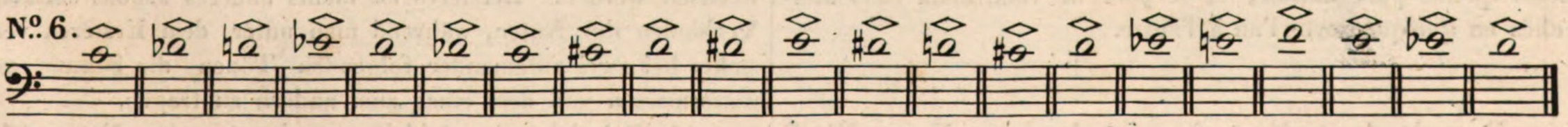
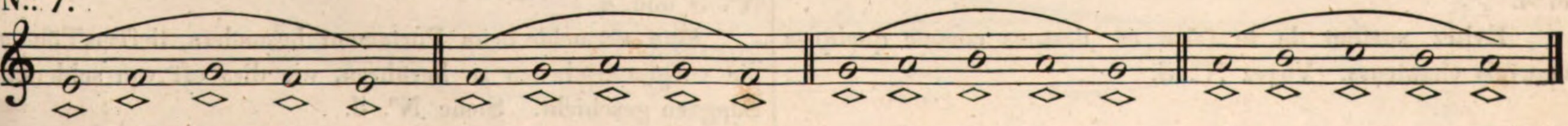


tout de poitrine. Alles mit Bruststimme.

tout de voix mixte. Alles mit gemischter Stimme.

Nº 4.

Nº 5.





Nº 6.

Nº 7.

Etudiez aussi ces tierces dans tous les mouvemens en rondes, en blanches, en noires, en croches et doubles croches, comme N°. 1 l'indique.

C'est au professeur à choisir la 3ce qui convient à l'élève pour unir les registres. Après avoir travaillé cette tierce, il étudiera des passages en 5tes. Voyez N°. 2.

Le professeur fera toujours commencer cette sorte d'étude par un mouvement très lent; il faudra parvenir à le faire en doubles croches. Cherchez toujours la 5te qui mettra la jonction au milieu du trait.

Aprés cette étude, on pourra faire les gammes. — Ce que je dis ici s'applique à toutes les voix.

De la Basse-taille.

Quant à la Basse-taille, il est inutile de lui faire faire cette étude, si elle est grave, puisqu'elle n'a point de voix de tête; cependant il n'est pas sans exemple que des voix de ce genre aient employé ce registre avec succès: alors on ferait l'étude du Bariton.

Lorsque l'élève sera parvenu à bien égaliser ses registres lentement, il devra travailler les traits plus vite, jusqu'à ce qu'il puisse parvenir à les faire en doubles ou en triples croches. — Il en sera de même pour les tenors.

La majeure partie des basse-tailles, comme je l'ai déja dit, devra s'abstenir de les étudier: il ne leur serait pas possible d'unir deux registres, parceque leurs voix de poitrine sont trop puissantes.

Les Contralto, les Baritons, les Concordants, devront choisir les traits dans ces exemples, pour unir leurs registres; qu'ils étudient toujours d'après ce système la 3ce placée précisément au milieu de la jonction de leurs registres.

Si la jonction est au Sol, qu'ils étudient de Fa jusqu'à La, en passant par les demi-tons. Si la jonction est au Si, qu'ils étudient de La jusq'à l'Ut etc.

Du port de voix.

Porter les sons est ce que les Italiens nomment PORTAMENTO, il ne faut pas le confondre avec le coulé: Le coulé n'est qu'une pure liaison, et le port de voix deux sons attachés en quelque sorte l'un à l'autre.

Exemple du coulé et du port de voix. Voyez N°. 3 et 4.

Evitez surtout de le faire en dessous comme quelques mauvais chanteurs. Voyez N°. 5.

Généralement, le portamento se fait sur des intervalles disjoints: il faut cependant en user avec ménagement; sans cela

Diese Terzen müssen auch in allen Bewegungen, mit ganzen und halben Noten, mit Vierteln, Achteln und Sechzehntheilen geübt werden, wie in N°. 1 angedeutet.

Es bleibt übrigens Sache des Lehrers, diejenige Terz jedesmal zu bestimmen, in welcher am zweckmässigsten beide Register verbunden werden können. Hat man die Terzen gehörig geübt, so schreitet man zu den Quinten. Siehe N°. 2.

Der Lehrer lasse dergleichen Uebungen stets in sehr langsamer Bewegung anfangen; man wird um so sicherer dahin gelangen, sie in Sechzehntheilen ausführen zu können. Auserdem wähle er jedesmal solche Quinten, wo die Verbindung der Register genau in die Mitte ihres Umfanges fällt.

Nach diesen Uebungen kann zu den Tonleitern geschritten werden. — Alles hier Gesagte ist auch auf die übrigen Stimmen anwendbar.

Bass.

Beim Bass, wenn er sehr tief ist, wird es überflüssig, die den übrigen Stimmen anempfohlenen Uebungen vorzunehmen, weil er alsdann gar keine Kopfstimme besitzt. Jedoch ist es nicht ohne Beispiel, dafs auch hier das obere Register mit Erfolg angewendet worden; um dahin zu gelangen, müssten alsdann die Uebungen für den Bariton benutzt werden.

Ist es dem Schüler gelungen, die Register bei gehaltenen Tönen zu verbinden, so übe er die Sätze allmählig schneller, bis er sie in Sechzehn- und Zweiunddreifsigtheilen ausführen kann. — Dasselbe gilt auch für den Tenor.

Wie übrigens schon bemerkt, ist es nicht rathsam, dergleichen Studien vom tiefen Bass vornehmen zu lassen, weil hier meistens die Bruststimme so kräftig ist, dafs es unmöglich wird, beide Register zu verbinden.

Für den Alt und Bariton müssen aus den bisherigen Beispielen stets diejenigen gewählt werden, die zur Verbindung der Register am geeignetsten sind, nämlich: jedesmal solche Terzen, dafs genau in der Mitte ihres Umfanges der Uebergang von einem Register zum andern statt finden kann.

Verbinden sich demnach die Register auf G, so wählt man die Terze F, Fis, G, Gis und A; verbinden sie sich auf H, so übt man die Terze A, B, H, C, Cis u. s. w.

Tragen der Stimme.

Das Tragen der Töne ist das, was die Italiener *Portamento* nennen und darf nicht mit dem Schleifen der Töne verwechselt werden. Letzteres ist nichts anderes als das einfache Verbinden der Noten, während man unter dem Ersteren versteht: bei zwei aufeinander folgenden Tönen die Stimme gewissermassen von dem einen zum andern zu tragen.

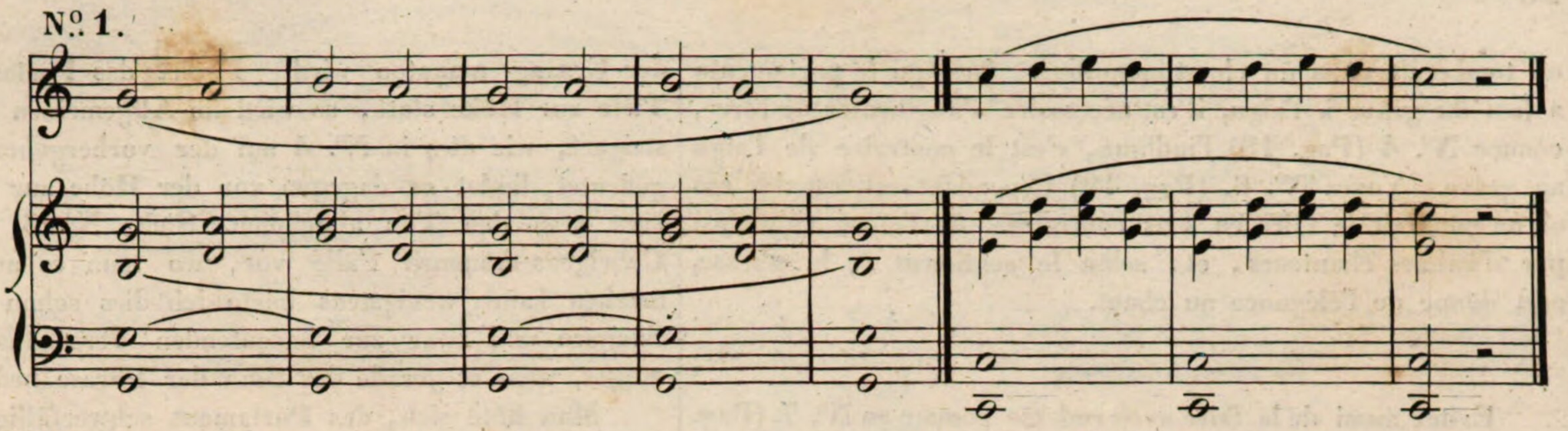
Als Beispiel von geschleiften und getragenen Noten siehe N°. 3 und 4.

Man vermeide beim Portament besonders, tiefere Töne als die vorgeschriebenen zu berühren, wie dies oft von schlechten Sängern geschieht. Siehe N°. 5.

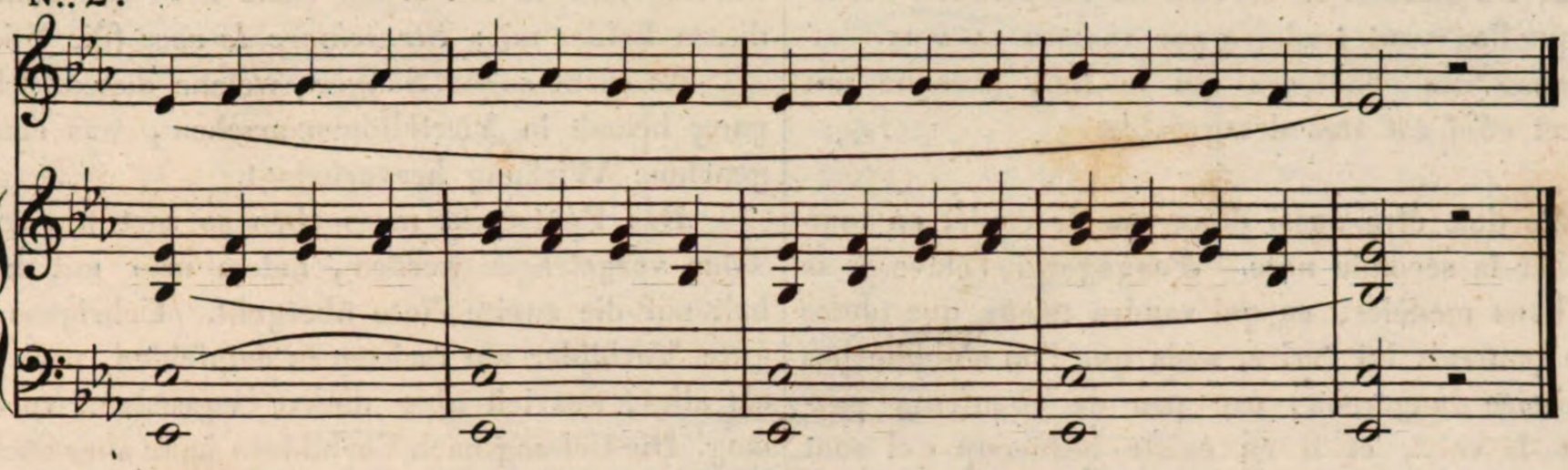
Meistens gebraucht man das Portament bei grofsen Intervallen; jedoch ist es mit Vorsicht anzuwenden, weil sonst

Nº 1.

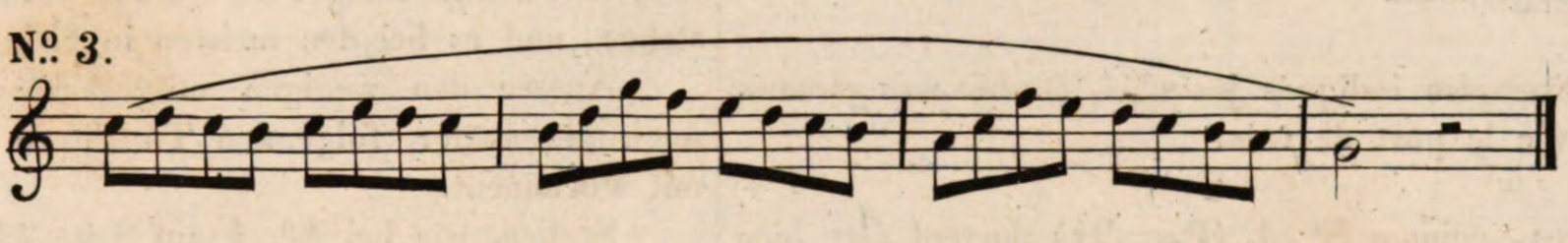
CHANT.
GESANG.

PIANO.

Nº 2.

CHANT.
GESANG.

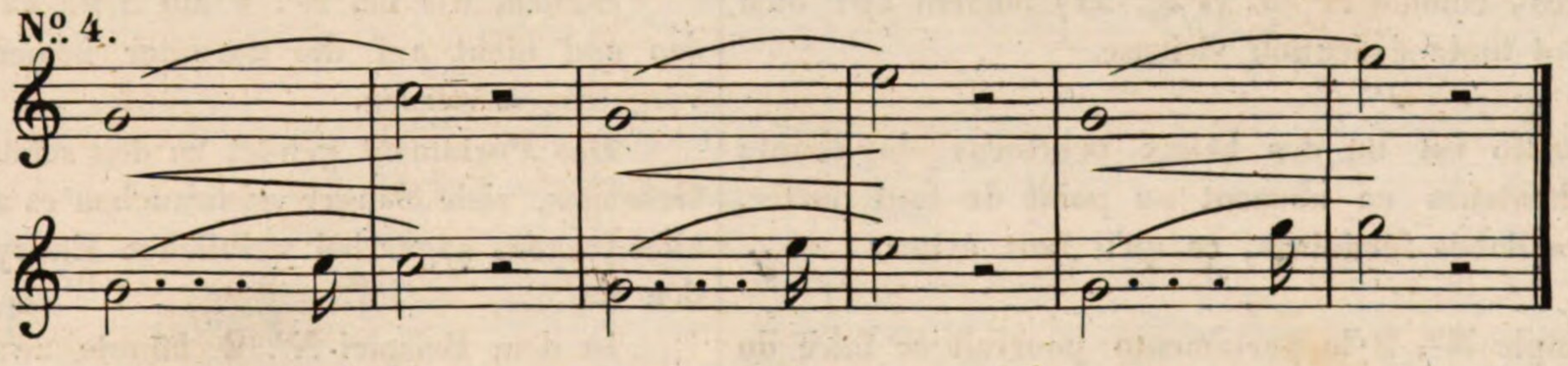
PIANO.

Nº 3.

Sons coulés.
Geschleifte Töne.



Nº 4.

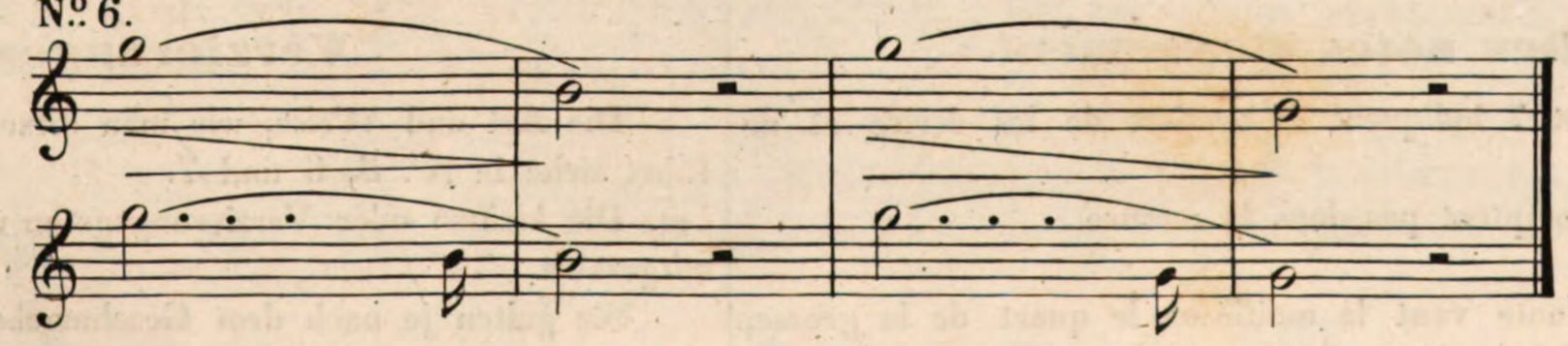
Sons portés.
Getragene Töne.

Effet.
Ausführung.

Nº 5.

Evitez.
Zu vermeiden.

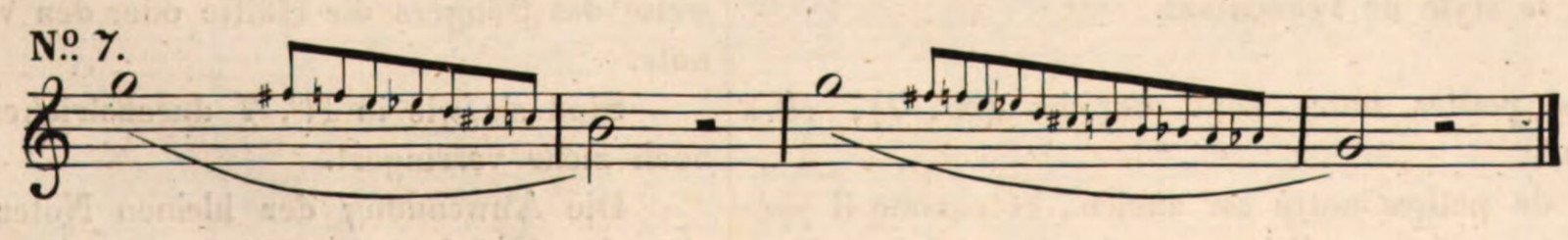
Nº 6.

Effet.
Ausführung.



Nº 7.

Evitez.
Zu vermeiden.



on tomberait dans un chant monotone. Lorsque le portamento a lieu du grave à l'aigu, il est nécessaire d'augmenter de force, comme N°. 4 (Pag. 19) l'indique, c'est le contraire de l'aigu au grave. Voyez N°. 6. (Pag. 19) Cependant, il est des cas où on pourrait le faire en sens contraire. Je l'ai entendu ainsi par d'habiles chanteurs, et, selon le sentiment de la phrase, cela donne de l'élégance au chant.

Evitez aussi de le faire avec rudesse comme en N°. 7. (Pag. 19). Dans ce cas, les Italiens se servent de l'expression STRASCINARE LA VOCE, que l'on peut traduire par TRAINER LA VOIX.

Il existe même des chanteurs qui le font presque par quart de tons: cet effet est très désagréable.

Le portamento doit être aussi doux que le coulé, en tombant bien juste sur la seconde note. J'engagerai l'élève à se faire donner de bons modèles, ce qui vaudra mieux que toutes les pages que je pourrais lui écrire, mais que l'on n'oublie pas que c'est un exercice dangereux, car peu de chanteurs portent parfaitement la voix, et il en existe beaucoup qui sont très près de l'éxagération.

Outre les exemples indiqués jusqu'ici, étudiez mes gammes N^os 2 à 11, avec le port de voix.

Des passages, comme N°. 1. (Pag. 21) doivent être bien coulés, en évitant toute éxécution vicieuse.

Le portamento est un des beaux ornemens du chant; mais bien des chanteurs en abusent au point de tout porter, surtout sur les syllabes féminines, ce qu'il faut éviter.

Dans l'exemple N°. 2 le portamento pourrait se faire du Sol au Ré; mais l'abus serait monotone.

Dans les exemples N°. 3 il faut l'éviter.

Que l'on évite surtout, comme je l'ai déjà remarqué, de le faire en dessous N°. 4.

Des notes d'agrément.

N^os. 5, 6 et 7 indiquent la manière de les écrire et de les exécuter.

Elles ne comptent pas dans la mesure.

La petite note vaut la moitié ou le quart de la grosse, selon le goût et le style de l'éxécutant.

Lorsque les petites notes sont barrées (N°. 7), elles sont plus brèves.

Ce système de petites notes est ancien, et comme il prêtait à diverses interprétations, les compositeurs modernes l'ont abandonné.

der Gesang monoton wird. Findet das Portament von der Tiefe zur Höhe statt, so wird im Allgemeinen die Kraft gesteigert, wie dies in N°. 4 auf der vorhergehenden Seite angedeutet; findet es dagegen von der Höhe zur Tiefe statt, so lässt man den Ton abnehmen. Siehe N°. 6. auf Seite 19. Uebrigens kommen Fälle vor, wo man es auch umgekehrt machen kann; wenigstens hörte ich dies schon von tüchtigen Sängern und zwar zur bedeutenden Verschönerung des Gesanges, wenn es gerade der Sinn der Phrase bedingte.

Man hüte sich, das Portament schwerfällig auszuführen, wie ungefähr in N°. 7. auf Seite 19. Die Italiener bezeichnen diesen Fehler mit: *Strascinare la voce* (die Stimme schleppen).

Es giebt sogar Sänger, welche diesen schlechten Uebergang beinah in Vierteltönen machen, was eine äusserst unangenehme Wirkung hervorbringt.

Das Portament muss eben so zart wie das Schleifen der Töne vorgetragen werden, indem man mit möglichster Reinheit auf die zweite Note übergeht. Uebrigens sind gerade hier gute Vorbilder am meisten zu empfehlen, weil sie mehr nützen, als alles, was ich über diesen Gegenstand vorzuschreiben vermag. Die Uebung nach Vorbildern kann aber auch gefährlich werden, weil wenige Sänger die Stimme vollkommen zu tragen verstehen, und es bei den meisten in Uebertreibung ausartet.

Ausser den wenigen mitgetheilten Beispielen übe man noch die später folgenden Tonleitern von N°. 2 bis N°. 11 mit Portament.

Stellen, wie bei N°. 1 auf Seite 21 sollen nur sehr gebunden und nicht auf die darunter bemerkte fehlerhafte Weise vorgetragen werden.

Das Portament gehört zu den schönsten Verzierungen des Gesanges, viele Sänger misbrauchen es aber dergestalt, dass sie alles tragen, sogar bei weiblichen Endsylben, wo es zu vermeiden ist.

In dem Beispiel N°. 2 könnte zwar das Portament von G zu D angebracht werden, aber dieser Misbrauch würde zu Monotonie führen.

In Stellen wie bei N°. 3 soll es ganz weg bleiben.

Auch ist es, wie bemerkt, stets fehlerhaft, wenn dabei eine tiefere Note als die vorgeschriebene gebraucht wird. Siehe N°. 4.

Verzierungen.

Die Art und Weise, wie man dieselben andeutet und ausführt siehe in N°. 5, 6 und 7.

Die kleinen oder Verzierungsnoten werden im Takte nicht mitgezählt.

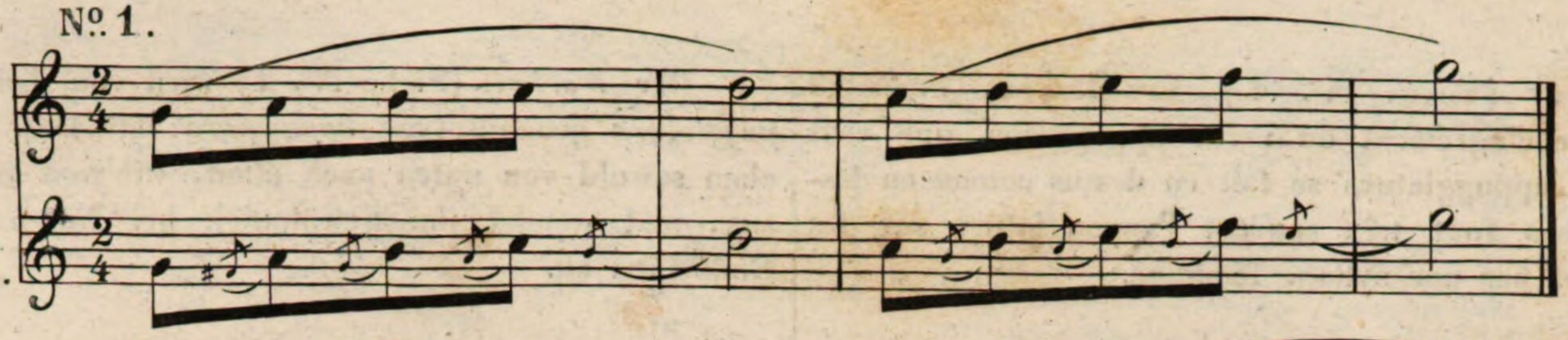
Sie gelten je nach dem Geschmacke und der Vertragsweise des Sängers die Hälfte oder den vierten Theil der Hauptnote.

Sind sie wie in N°. 7 durchstrichen, so wird ihre Dauer noch mehr verringert.

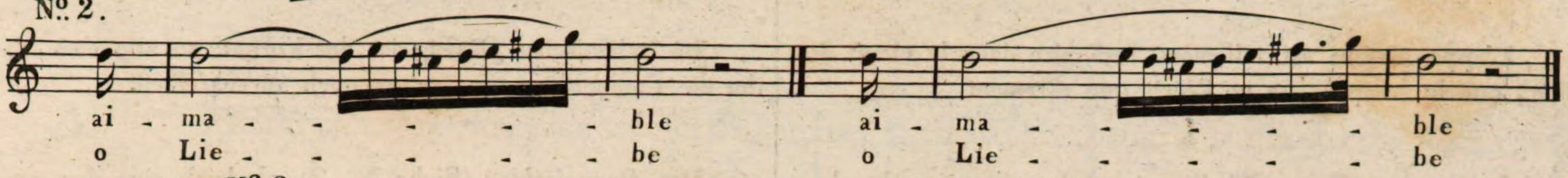
Die Anwendung der kleinen Noten ist zwar schon sehr alt, da sie jedoch verschiedene Auslegungen zulässt, so sind die neueren Componisten ziemlich davon abgegangen.

Nº. 1.

Evitez .
Zu vermeiden.

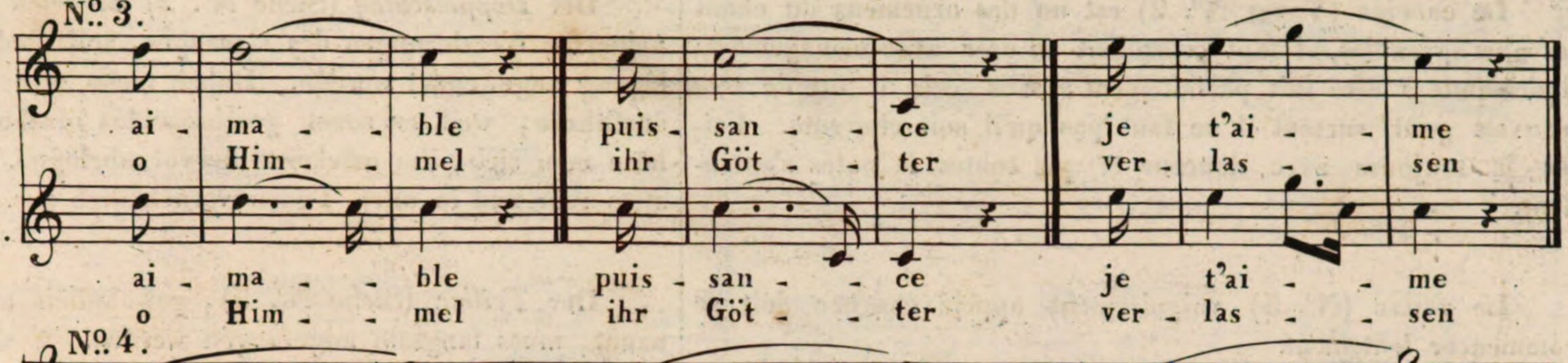


Nº. 2.



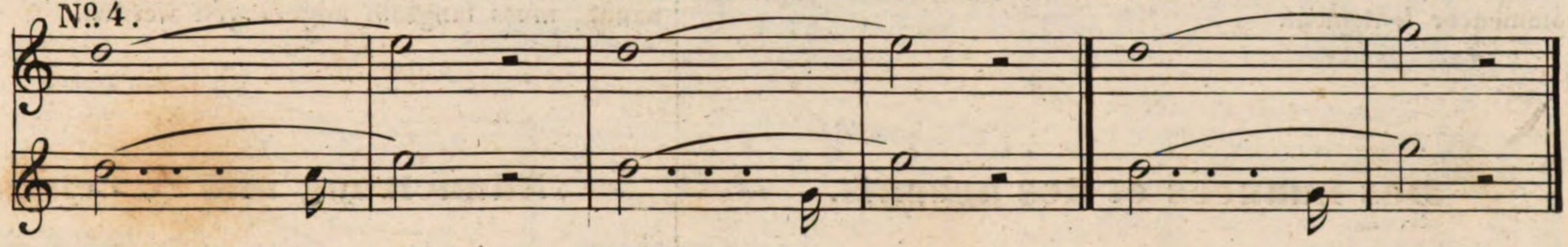
Nº. 3.

Evitez .
Zu vermeiden.



Nº. 4.

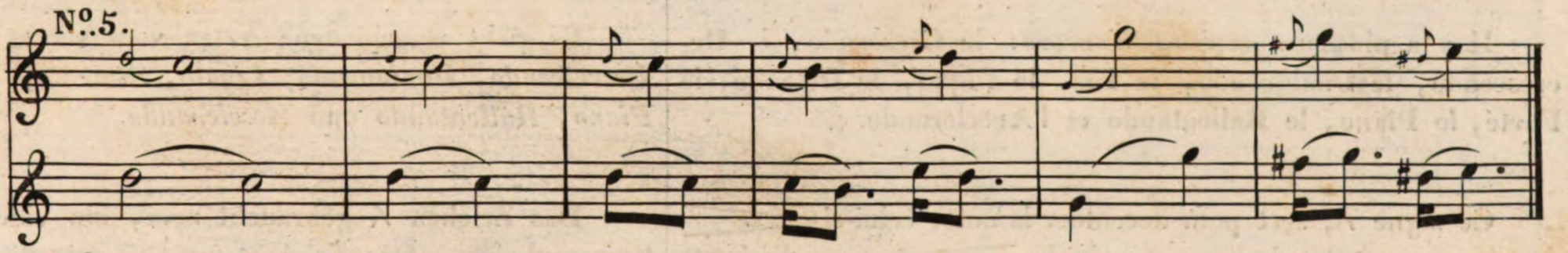
Mauvais .
Fehlerhaft .



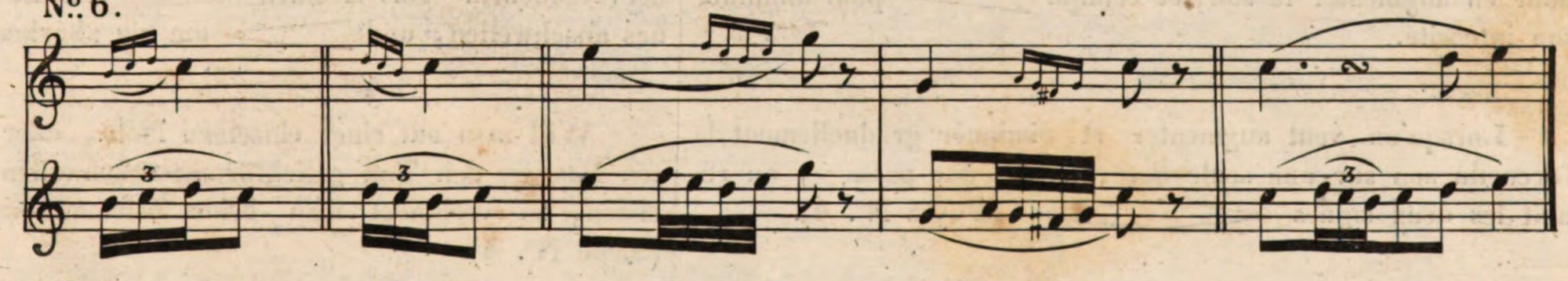
Nº. 5.

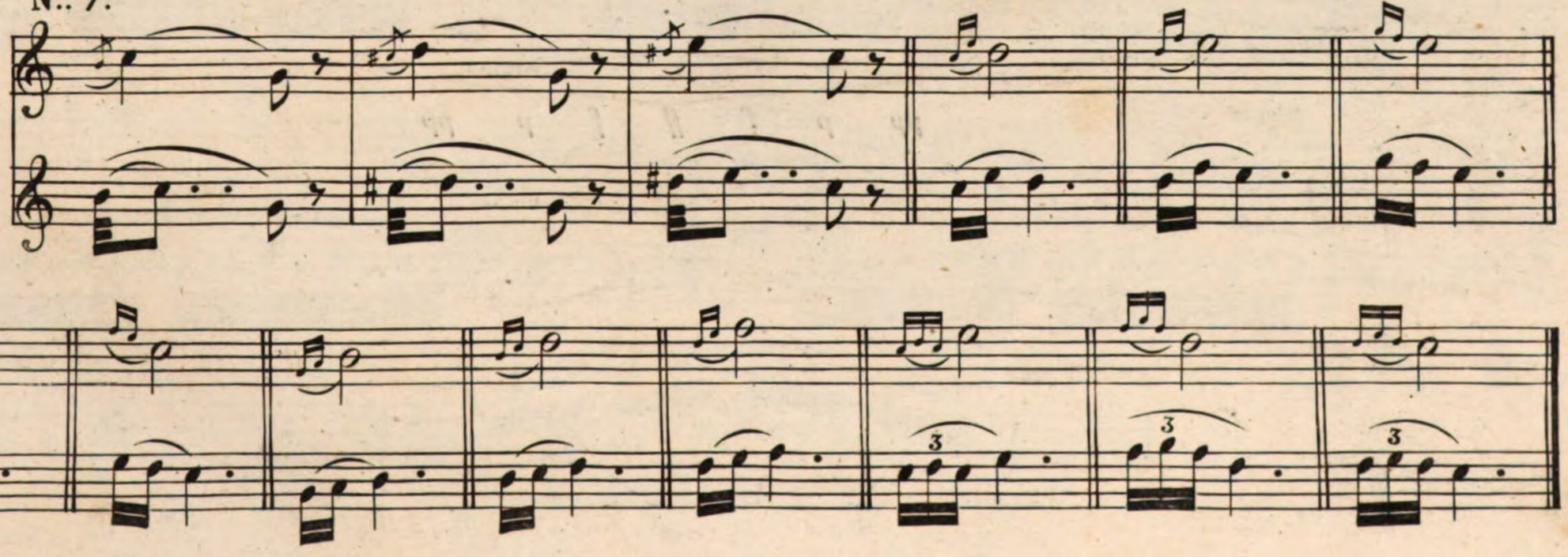
Notes d'agrément .

Effet .
Ausführung .



Nº. 6.

Effet .
Ausführung .

Nº. 7.

Effet .
Ausführung .

Appoggiatura. (Voyez N°. 1.) Les Italiens nomment ainsi une espèce d'agrément du verbe appoggiare, qui veut dire appuyer. L'appoggiatura se fait en dessus comme en dessous. Les Italiens font très souvent l'appoggiatura sur les notes qui finissent par une syllabe féminine.

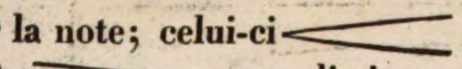
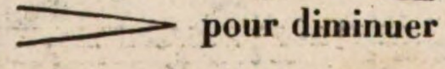
L'appoggiatura est tellement ordinaire dans le chant Italien, que le compositeur ne l'écrit que rarement.

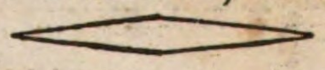
Le grouppe (Voyez N°. 2) est un des ornemens du chant les plus agréables, il faut cependant en user avec ménagement; il demande à être fait parfaitement, sans cela il est de très mauvais goût surtout il ne faut pas qu'il soit chevroté. Faites-le toujours avec douceur et que toutes le notes s'entendent.

Le trille (N°. 3) vulgairement appelé cadence doit se commencer lentement.

Des nuances et des accents.

Il y a plusieurs espèces d'accens: le Crescendo, le Decrescendo, le Diminuendo, le Lié, le Piqué, le Détaché, le Forté, le Piano, le Rallentando et l'Accelerando.

Ce signe ∧, sert pour accentuer la note; celui-ci  pour en augmenter le son; et celui-là  pour diminuer son intensité.

Lorsqu'on veut augmenter et diminuer graduellement la force du son sur une seule note, ou sur une passage, on réunit les deux signes  (Voyez N°. 4).

Der *Vorhalt* (Siehe N°. 1) wird von den Italienern *Appoggiatura* genannt (von *appoggiare:* stützen). Man führt ihn eben sowohl von unten nach oben, wie von oben nach unten aus, und wendet ihn gewöhnlich bei Noten mit weiblichen Endsylben an.

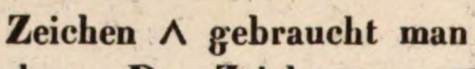
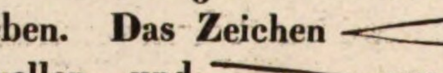
Im italienischen Gesang ist der Vorhalt so allgemein, dass ihn die Componisten nur selten noch vorschreiben.

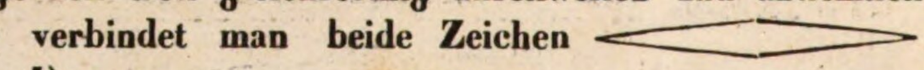
Der *Doppelschlag* (Siehe N°. 2) obgleich eine der angenehmsten Verzierungen des Gesanges, soll doch nur mit Mässigung angewendet werden. Dabei muss man ihn vorzüglich ausführen, weil er sonst geschmacklos erscheint. Besonders hüte man sich, ihn mäckernd hervorzubringen. Man führe ihn stets rein und in allen Tönen vernehmlich aus.

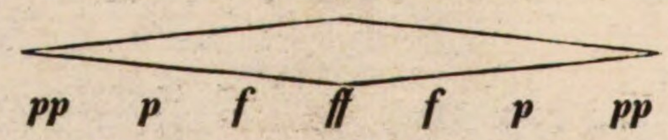
Der *Triller* (Siehe N°. 3), gewöhnlich auch Cadenz genannt, muss langsam angefangen werden.

Nüancirung und Accentuation.

Es giebt verschiedene Arten von Accent: das *Crescendo*, *Decrescendo*, *Diminuendo*, *Ligato*, *Staccato*, *Détaché*, *Forte*, *Piano*, *Rallentando* und *Accelerando*.

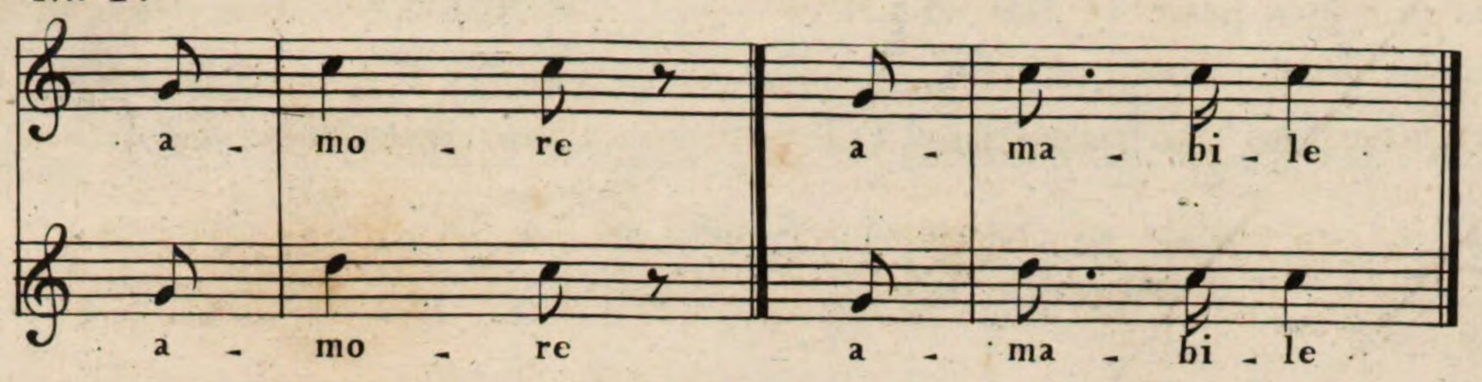
Das Zeichen ∧ gebraucht man, um eine Note besonders hervorzuheben. Das Zeichen  um die Stärke des Tones anschwellen, und  um sie abnehmen zu lassen.

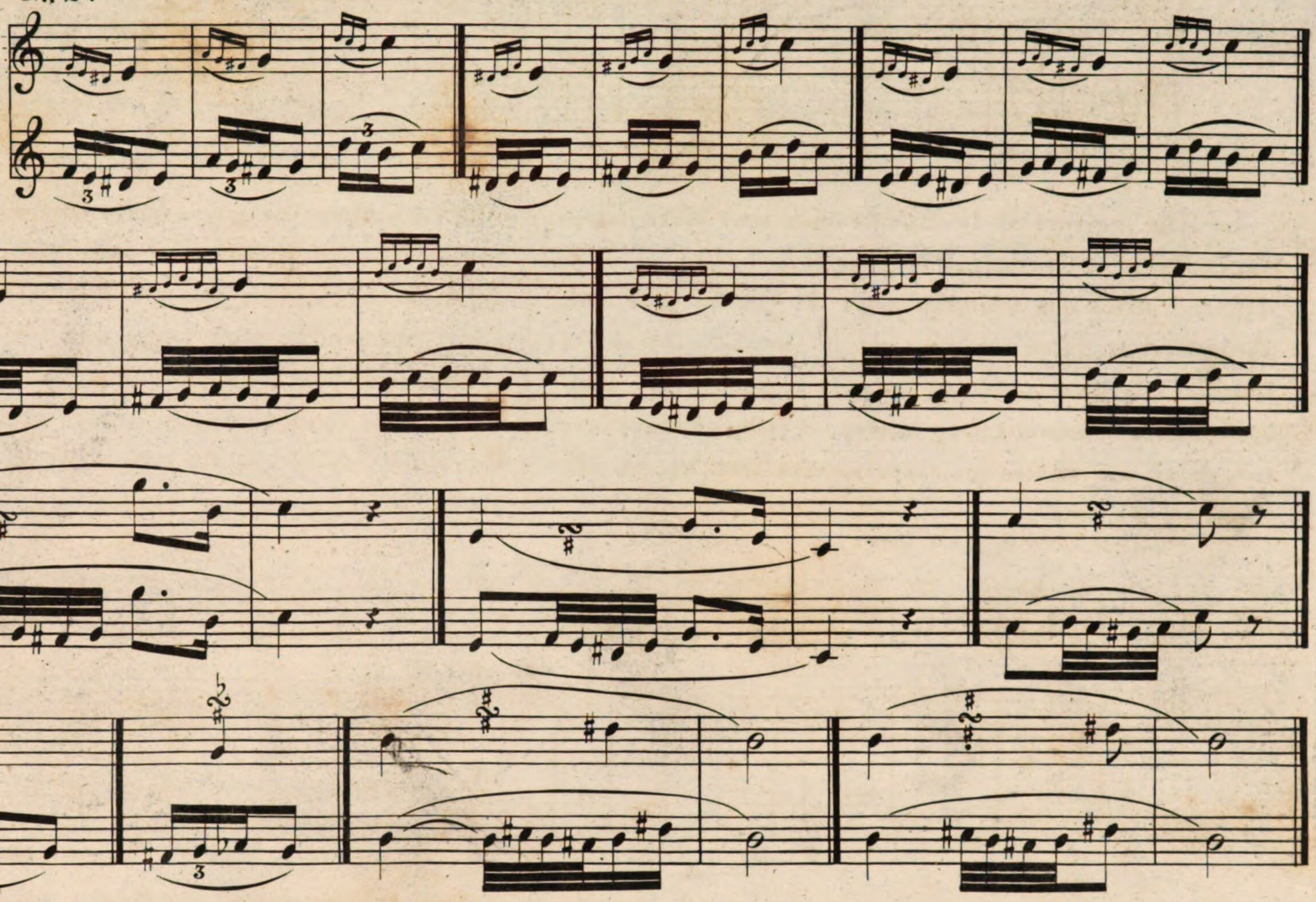
Will man auf einer einzelnen Note, oder auf einer ganzen Passage den Ton gleichförmig anschwellen und abnehmen lassen, so verbindet man beide Zeichen  (Siehe N°. 4):



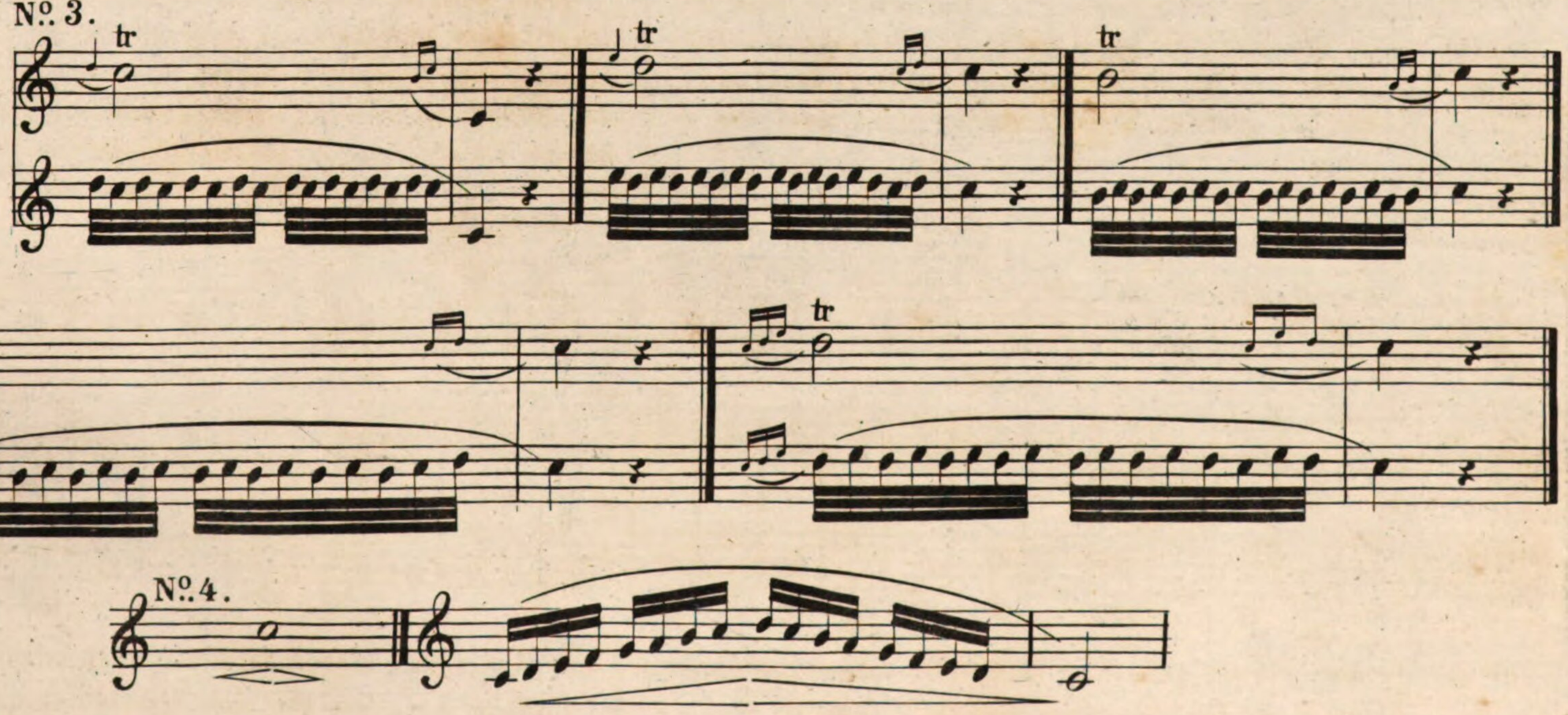
APPOGGIATURA .
Vorhalt .

Effet .
Ausführung .

№ 1.

№ 2.

Effet .
Ausführung .

№ 3.

TRILLE .
TRILLER .

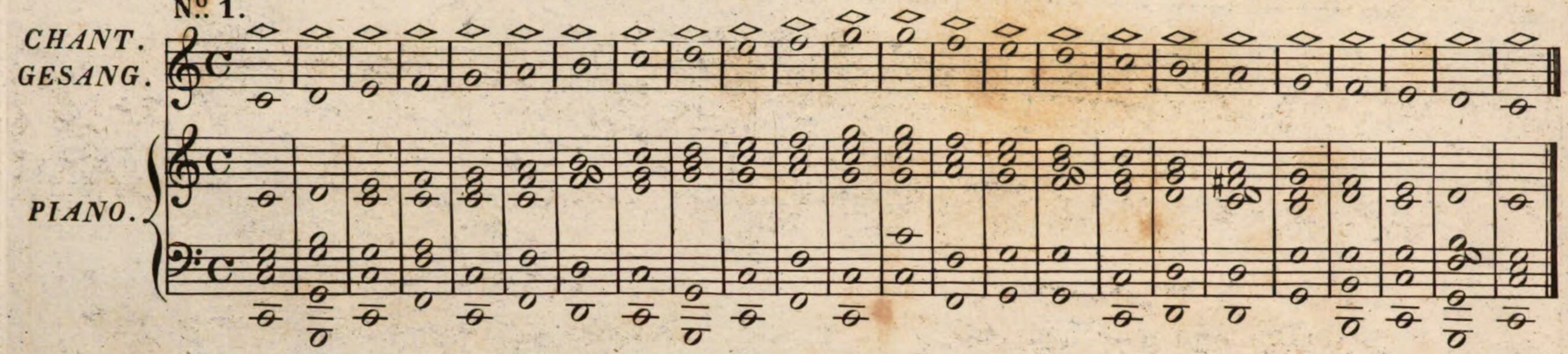
Effet .
Ausführung .

№ 4.

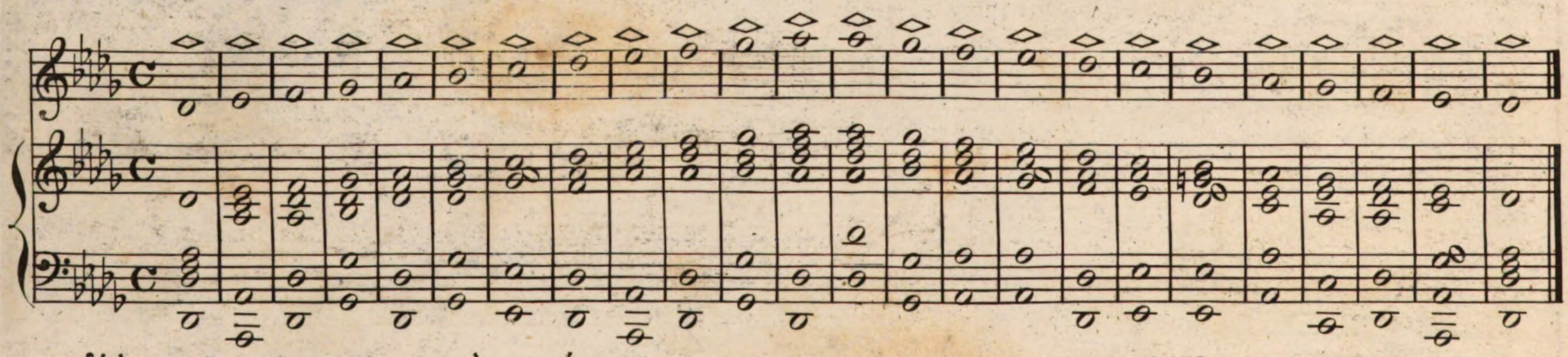
GAMME pour bien poser la voix et filer les sons ;

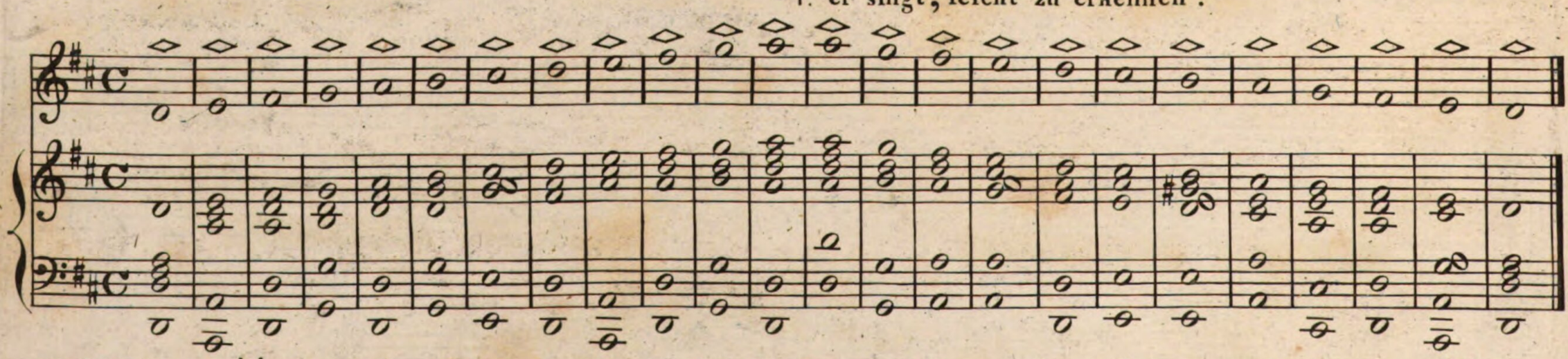
Chaque note pour une respiration. (1)

TONLEITER zum richtigen Einsetzen der Stimme und Aushalten der Töne.

Nach jeder Note wird Athem geholt. (1)

N°. 1.

La sixte majeure et la dixième note sont d'une intonation difficile: elles sortent souvent trop basses et ne deviennent justes que lorsqu'on ouvre la bouche plus que d'ordinaire, et qu'on force un peu le son. Le contraire a lieu dans la gamme descendante; la tonique et la sous-dominante sont souvent trop hautes. Il faut attribuer ces inégalités aux tierces majeures souvent trop basses dans beaucoup de voix.

Es ist schwer, die grosse Sexte und die Dezime richtig zu intoniren, gewöhnlich sind dieselben zu tief und werden nur dadurch rein, dass man den Mund mehr als gewöhnlich öffnet und den Ton etwas treibt. Das Gegentheil findet bei abwärtssteigender Tonleiter statt, indem hier meistens die Tonika und Unterdominante zu hoch sind. Diese Ungleichheit rührt daher, dass die grossen Terzen von den Sängern häufig zu tief genommen werden.

L'élève doit toujours chercher à apprécier le nom des notes qu'il vocalise, et pour cela, je l'engage à solfier tous ces exercices avant de les vocaliser; il faut aussi qu'il habitue son oreille, à reconnaître dans quel ton il fait ces exercices.

Dem Schüler müssen die Namen der Noten, welche er singt, stets klar bewusst sein, desshalb ist es rathsam, sämmtliche Beispiele zuerst mit dem jedesmaligen Namen der Noten zu singen (solfeggiren) bevor dieselben mit einzelnen Vocalen geübt (vocalisirt) werden. Ebenso muss er sein Ohr daran zu gewöhnen suchen, die Tonart, in welcher er singt, leicht zu erkennen.

(1) Les jeunes élèves qui, dans le commencement, n'auraient pas la voix assez étendue pour monter j'usqu'au Sol, pourront étudier jusqu'à l'Ut ou au Mi.

(1) Anfänger, deren Stimme noch nicht den nöthigen Umfang hat, um bis zum zweigestrichenen G zu singen, können mit C oder E schliessen.

EXERCICE de Secondes,

Deux notes pour une respiration.

UEBUNG in Sekunden,

Jedesmal nach zwei Noten wird Athem geholt.

No. 2.

CHANT.
GESANG.

PIANO.

CHANT.
GESANG.

PIANO.

EXERCICE de Tierces. UEBUNG in Terzen.

No. 3.

CHANT.
GESANG.

PIANO.

EXERCICE de Quartes . (1)

UEBUNG in Quarten . (1)

No. 4 .

CHANT.
GESANG.

PIANO..

EXERCICE de Quintes .

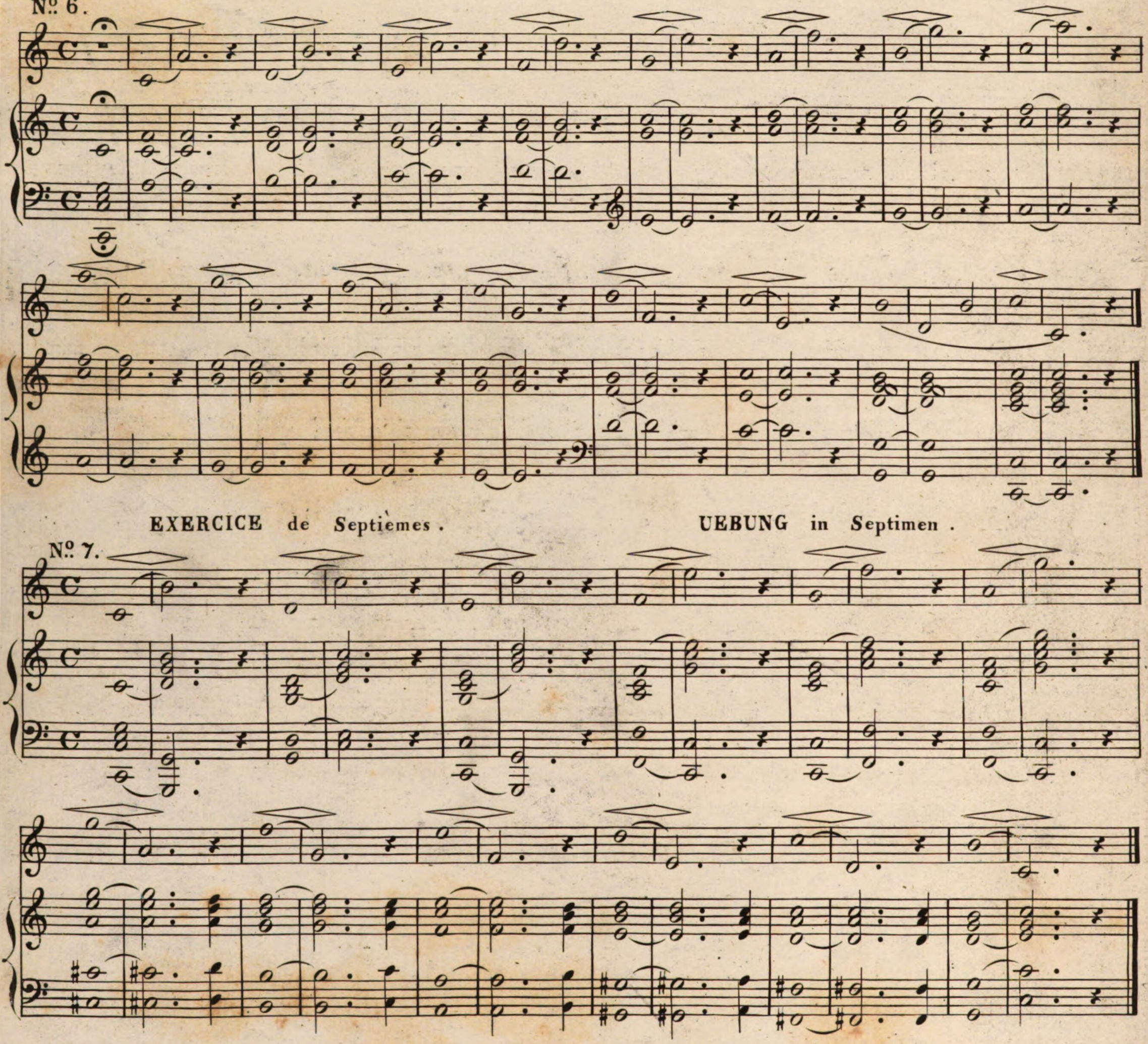
UEBUNG in Quinten .

No. 5 .

(1) Le professeur pourra, lorsqu'il le trouvera nécessaire pour soutenir ou faciliter l'intonation de son élève, l'aider avec la main droite . Il faudra cependant n'user de ce moyen qu'avec ménagement et seulement dans le commencement .

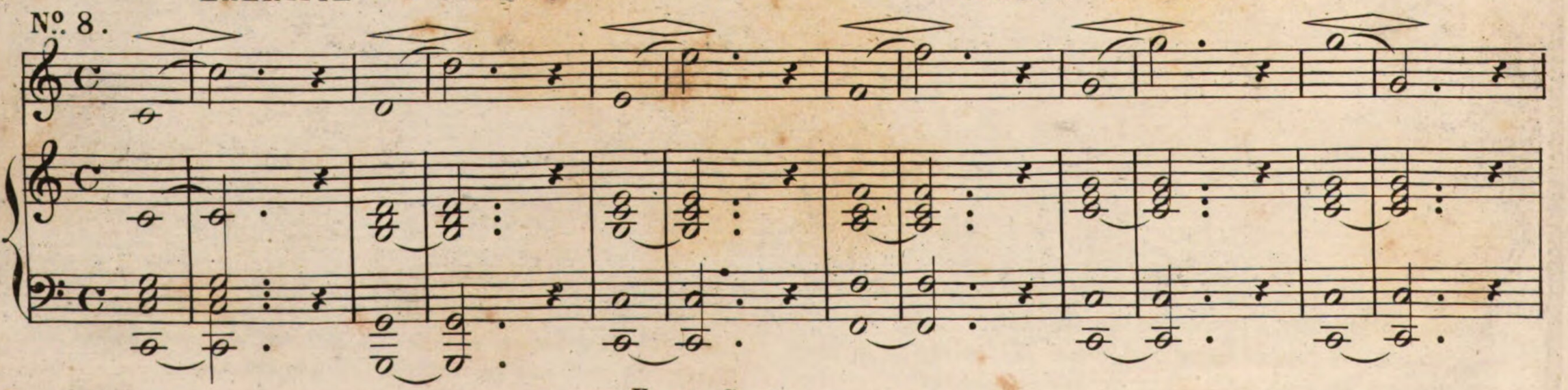
(1) Der Lehrer kann um den Schüler besser im Ton zu erhalten oder das Treffen zu erleichtern, mit der rechten Hand die Töne der Singstimme angeben . Indessen ist dieses Mittel mit Mässigung und nur im Anfange zu gebrauchen .

EXERCICE de Sixtes. — UEBUNG in Sexten.

No. 6.

EXERCICE de Septièmes. — UEBUNG in Septimen.

No. 7.

EXERCICE d'Octaves. — UEBUNG in Octaven.

No. 8.

EXERCICE de Neuvièmes. **UEBUNG** in Nonen.

Nº. 9.

EXERCICE de Dixièmes. **UEBUNG** in Dezimen.

Nº. 10.

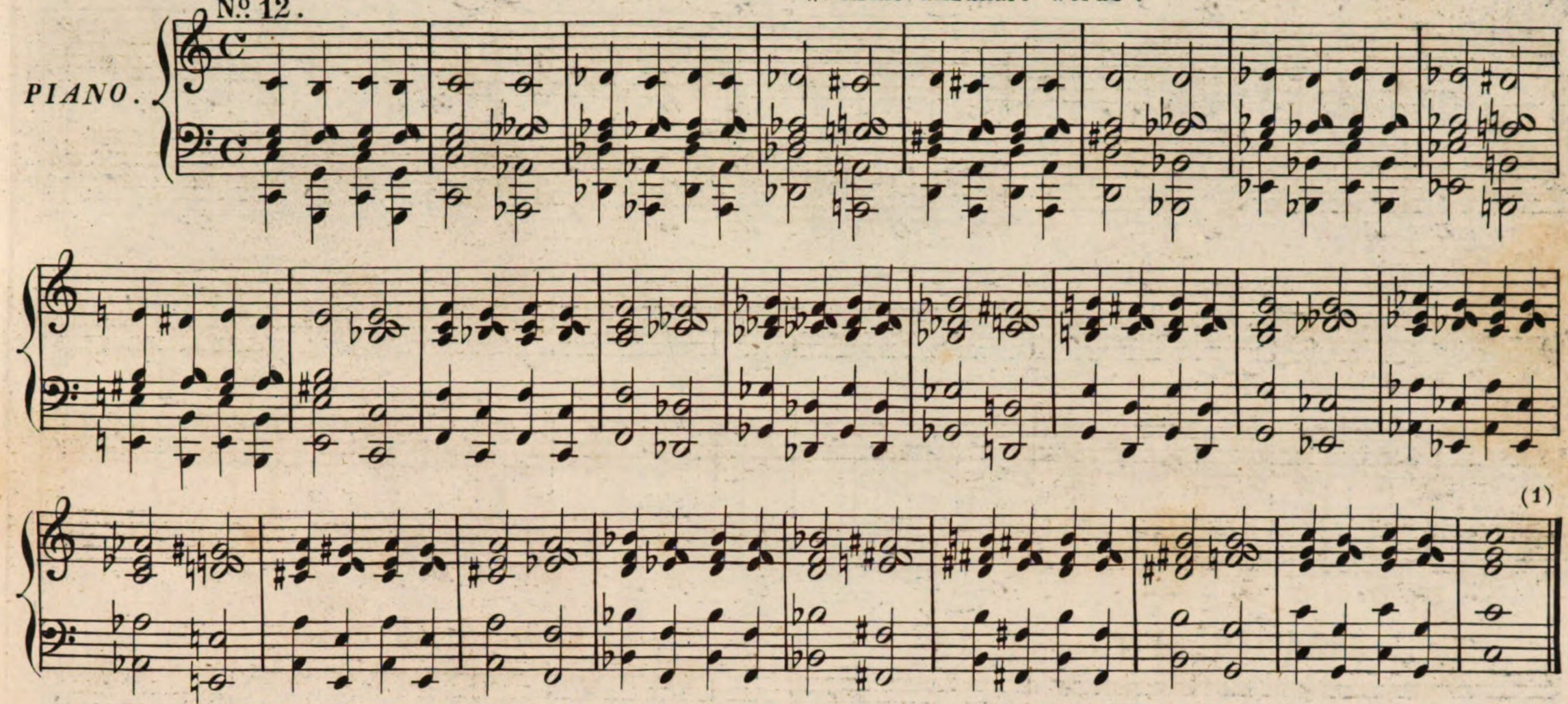
RÉSUMÉ . Vermischte Uebungen .

№ 11.

J'engagerai l'élève à apprendre ces accords par cœur, pour pouvoir faire les gammes et tous ces exercices dans tous les tons, afin que la modulation chromatique soit moins dure .

Da der Schüler sämmtliche Skalen und Uebungen in allen Tonarten ausführen muss, so ist ihm anzurathen, nachfolgende Akkorde auswendig zu lernen, damit der jedesmalige Uebergang von einer Tonart zur andern nicht allzuhart werde .

Nº 12.

PIANO.

(1)

EXERCICE en Secondes .

Vous devez étudier cet exercice de deux manières; la premiére, en attaquant toutes les notes, et la seconde, en les coulant comme elles sont écrites; travaillez davantage la seconde manière .

Évitez, en attaquant les notes, qu'elles partent du larynx, mais soutenez—les par la forcede poitrine .

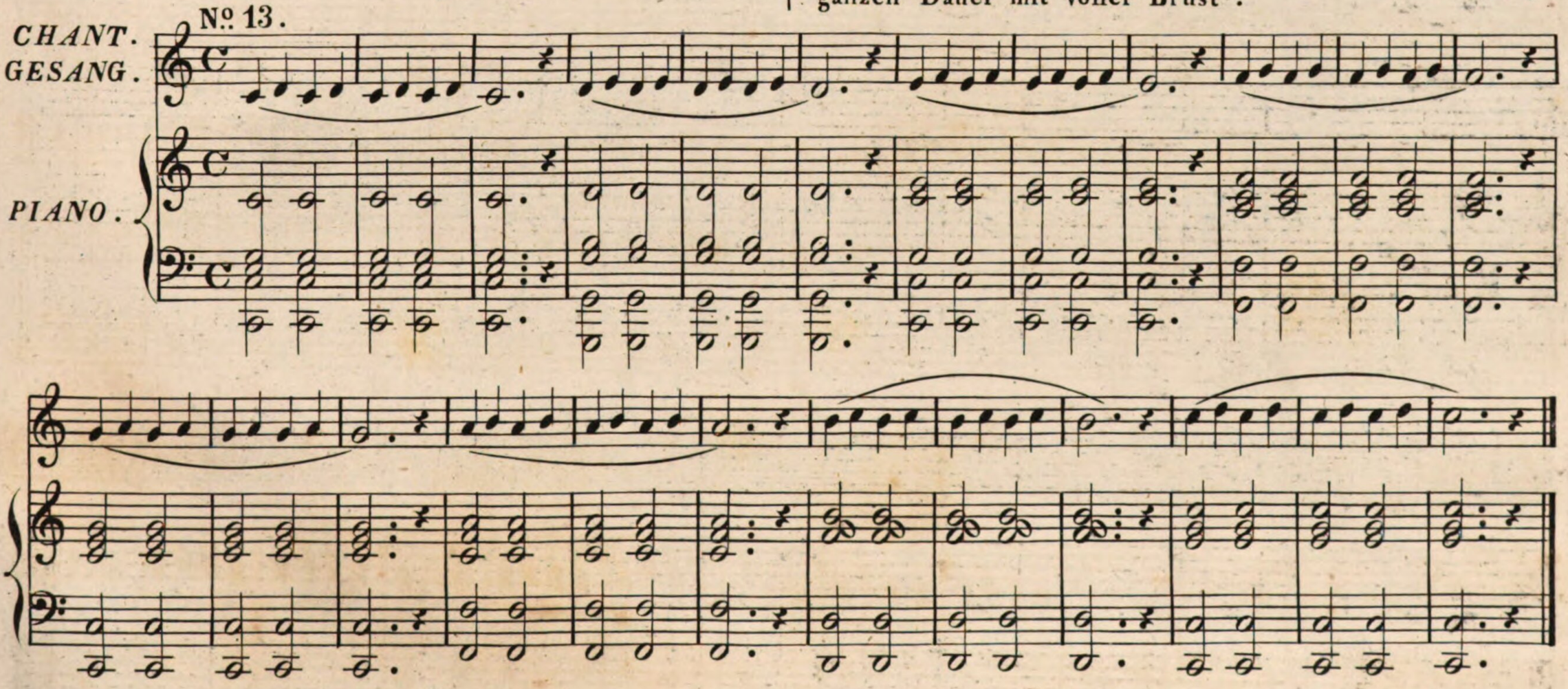
UEBUNG in Sekunden .

Dieselben werden auf zweierlei Weise geübt, zuerst, indem man die Noten einzeln und fest einsetzt, sodann, indem man sie, wie vorgeschrieben verbindet; Auf Letzteres muss besonders Fleiss verwendet werden .

Beim Einsetzen der Töne gebrauche man die Kopfstimme nicht, sondern halte dieselben während ihrer ganzen Dauer mit voller Brust .

Nº 13.

CHANT.
GESANG.

PIANO.

(1) Je reccommenderai aux élèves qui étudieront en s'accompagnant, de s'asseoir un peu haut .

(1) Ich empfehle den Schülern, welche während den Uebungen sich selbst begleiten, einen etwas hohen Sitz am Piano zu wählen .

en Ré naturel.
in D Dur.

EXERCICE en Tierces.

Même système d'étude que le précédent.

UEBUNG in Terzen.

Gleich den Sekunden auf zweierlei Weise zu üben.

N°. 14.

en Mi naturel.
in E Dur.

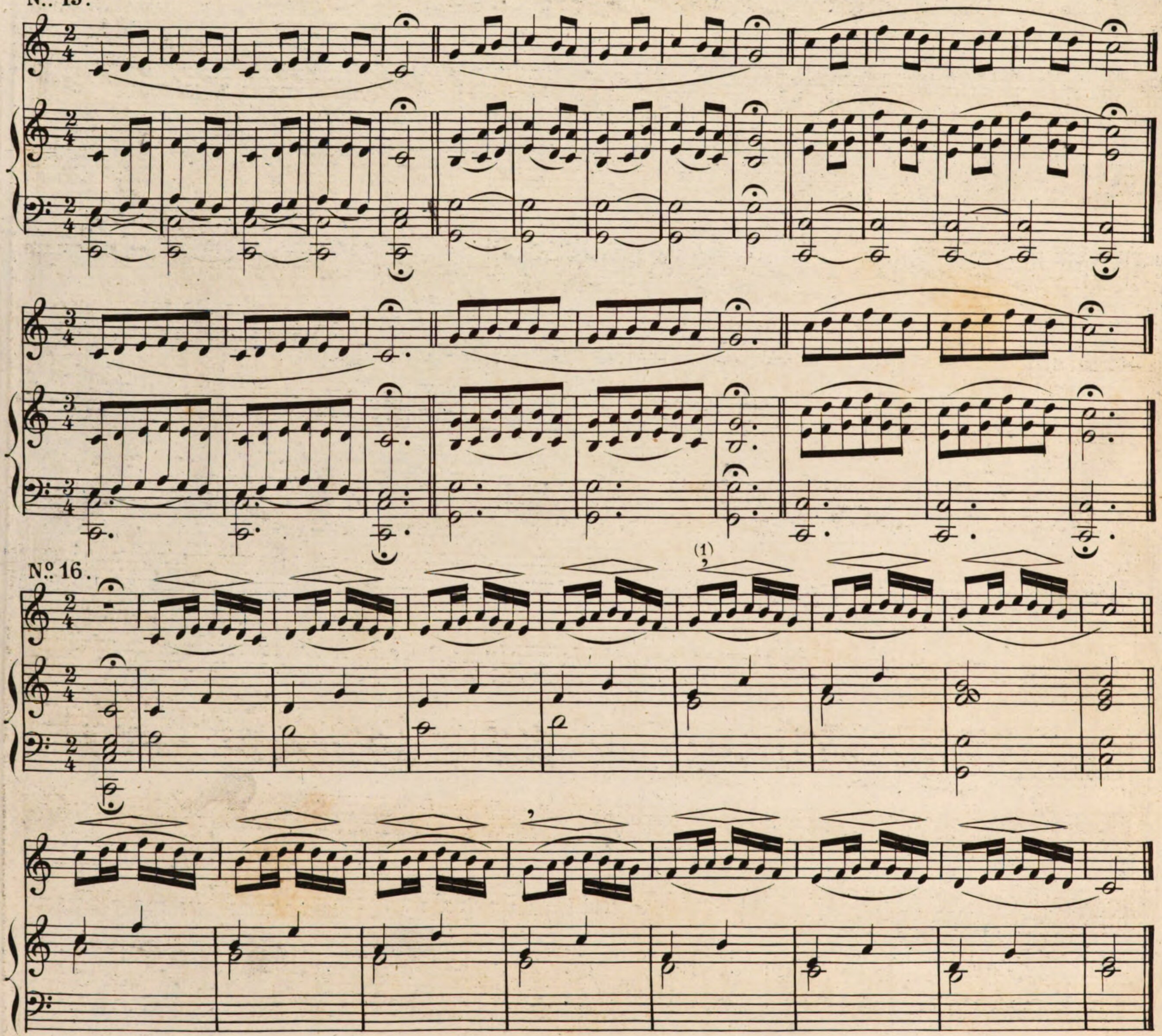
EXERCICE en Quartes.

Tous ces exercices très coulés .

UEBUNG in Quarten .

Alles Folgende sehr gebunden .

N°. 15.



N°. 16.

(1) Les Virgules indiquent les respirations .

(1) Die Kommata bezeichnen das Athemholen .

en Ré naturel.
in D Dur.

voyez la note page 44.

Siehe Anmerk: Pag: 44..

en Mi ♭.
in E Dur.

Je recommande aux élèves de bien étudier l'intonation de la sensible, car souvent elle est basse et la sous — dominante est quelquefois trop haute. Soignez toujours dans les exercices ces deux notes.

On nomme sous — dominante la 4.e du ton, et sensible la 7.e

Ich mache die Schüler besonders auf die reine Intonation des Leittones aufmerksam, gewöhnlich ist er zu tief und die Unterdominante zu hoch. Auf diese beiden Töne muss daher bei allen Uebungen hauptsächlich geachtet werden.

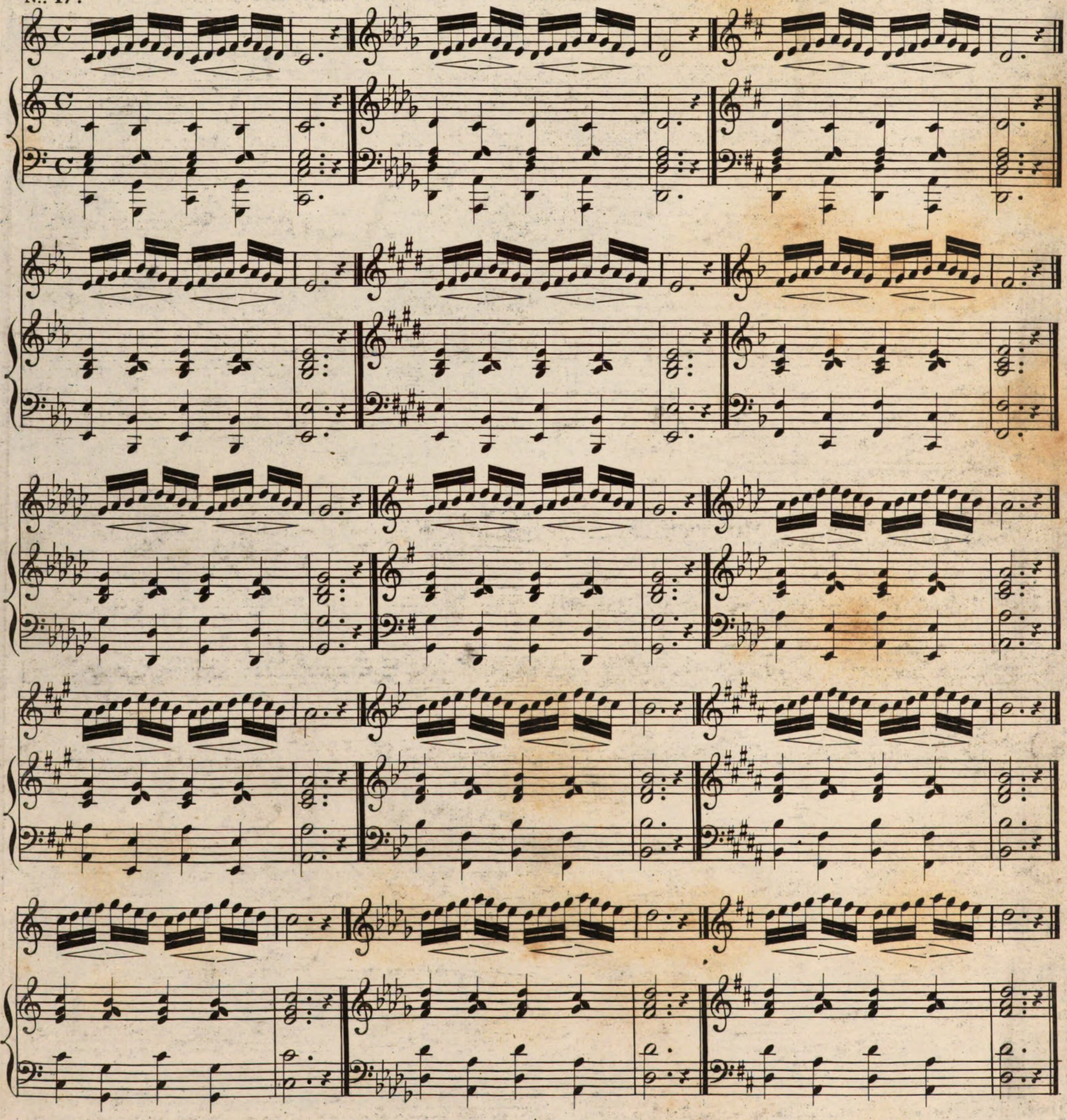
Unterdominante nennt man den 4ten, Leitton den 7ten Ton vom Haupttone an gerechnet.

EXERCICE en Quintes .

Il faut faire cet exercice selon l'étendue de la voix .

UEBUNG in Quinten .

Folgendes wird nur so weit geübt, als der Stimmumfang ausreicht .

№ 17.

Faites cet exercice deux fois sans respirer .
Diese Uebung wird zweimal, ohne Athem zu holen gesungen .

Tous ces exercices trés coulés .
Alle diese Uebungen sehr gebunden .

Nº 18.

en Ré naturel.
in D Dur.

en Mi naturel.
in E Dur.

en Fa ♯.
in Fis Dur.

en La naturel.
in A Dur.

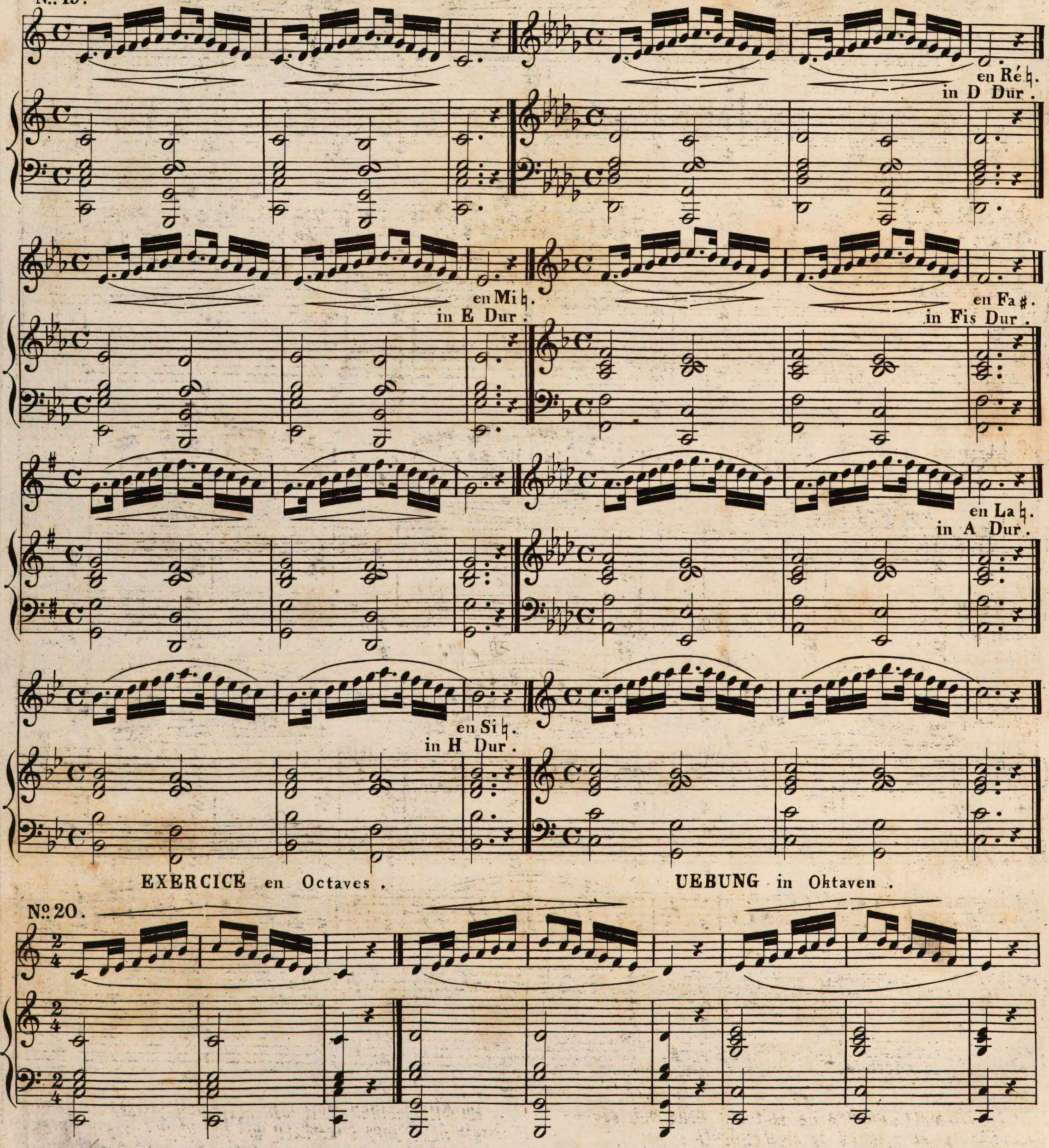
en Si naturel.
in H Dur.

EXERCICE en Septièmes .

Lorsque vous craignez une note basse appuyez la d'avantage .

UEBUNG in Septimen .

Ist man bei einer tiefen Note unsicher, so suche man sie besonders hervorzuheben .

No. 19.

EXERCICE en Octaves .

UEBUNG in Oktaven .

No. 20.

Etudiez ces trois mesures dans tous les tons .

Diese 3 Takte müssen in allen Tonarten geübt werden .

en Réb
in C Dur.

Généralement, donnez de la force dans une gamme ascendante et retenez la descendante.

Il faut aussi l'etudier avec égalité. Aprés cette étude, on fera bien de la nuancer en sens contraire.

E. et C. 47.

Im Allgemeinen lässt man bei aufsteigender Skala die Kraft des Tones anwachsen und bei niedersteigender abnehmen. Auch muss sie mit gleichmässiger Stärke und sodann auf umgekehrte Weise (aufwärts decresc: abwärts cresc:) geübt werden.

en Mi ♮.
in E Dur.

EXERCICE en Neuviemes .

UEBUNG in Nonen .

Nº 21.

(1)

(1) Faites deux fois de suite cette mesure .

(1) Dieser Takt muss zweimal nacheinander gesungen werden .

Selon l'ampleur de la respiration de l'élève, le pro = fesseur calculera combien de mesures il peut chanter sans respirer. L'élève s'appliquera à prendre sans peine la meilleure respiration et selon ses facultés il fera autant de mesure qu'il le pourra en commençant tou = tefois par une seule. Lorsqu'il sera parvenuà en exé = cuter quatre, il aura obtenu d'excellents résultats.

Je nachdem der Schüler einen mehr oder minder langen Athem hat, muss der Lehrer bestimmen, wie viele Takte er ohne Athem zu holen singen soll. Für den Schüler bleibt es Hauptaufgabe, leicht und richtig athmen zu lernen und — nachdem er jedesmal mit einem einzelnen Takte den Anfang gemacht — so viele Takte auf einen Athem zu singen, als es seine Fähigkeit gestattet. Ist er einmal dahin gelangt, vier Takte in einem Athem singen zu können, dann sind schon ausgezeichnete Re = sultate gewonnen.

N°. 22.

La même en Ré majeur avec deux diézes à la clef .

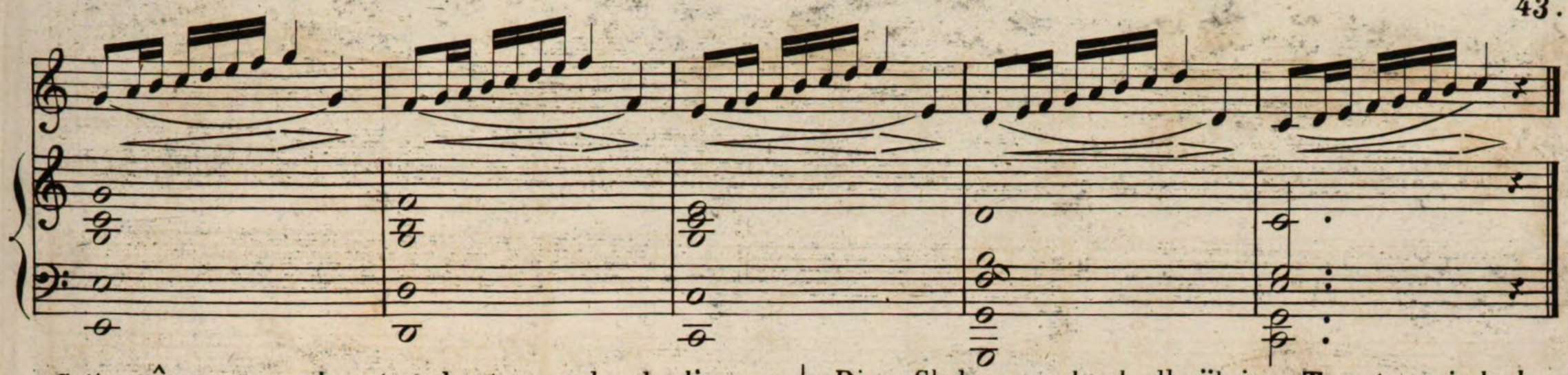
Dasselbe in D Dur mit 2 Kreuzen .

La même en Mi naturel majeur avec quatre diézes à la clef.

Dasselbe in E Dur mit 4 Kreuzen .

N°. 23.

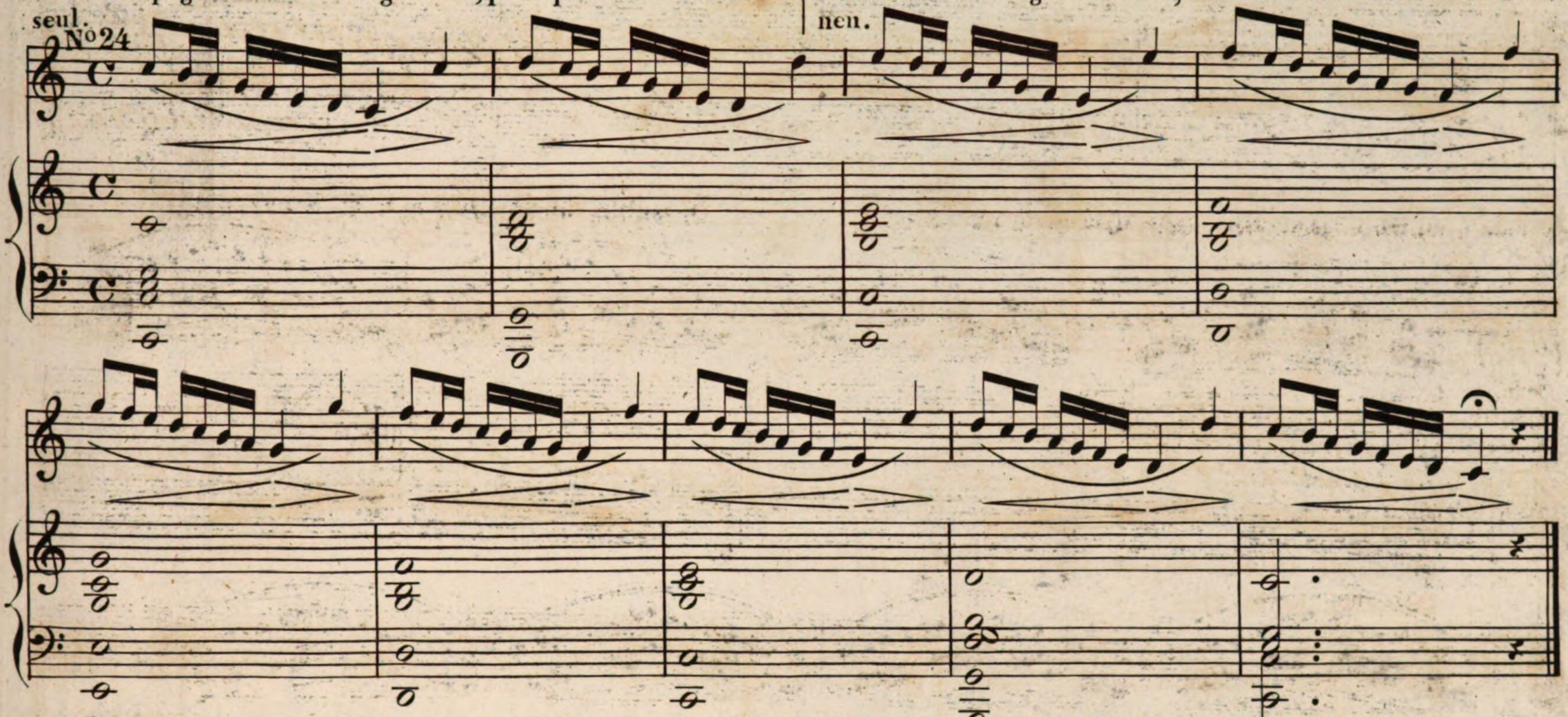
Lorsque votre respiration ne vous permet pas de faire une gamme entière respirez à la dominante .

Sollte der Athem für die ganze Tonleiter nicht ausreichen so kann bei der Dominante (dem 5ten Tone) Athem geholt werden .

Cette même gamme dans tous les tons, selon le diapason de la voix de l'élève.

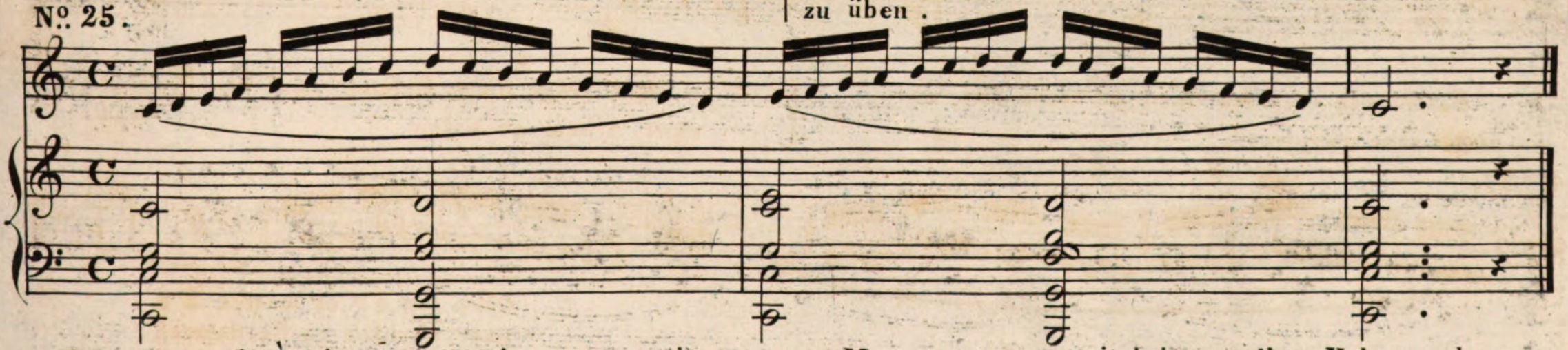
Je lui recommande expressément de bien savoir par cœur les accompagnemens de ces gammes, pour pouvoir bien étudier seul.

Diese Skala muss durch alle übrigen Tonarten, jedoch gemäss dem Stimmumfang des Schülers, geübt werden.

Ich empfehle ganz besonders, die Begleitungen zu diesen Skalen auswendig zu lernen, um sich auch allein üben zu können.

No 24

De même, cette gamme doit se faire dans tous les tons.

Diese Skala ist ebenfalls durch alle übrigen Tonarten zu üben.

No. 25.

Il faut parvenir à faire cet exercice sans respirer, et même, si cela se peut, deux fois de suite. L'élève le chantera aussi dans tous les tons, toujours selon son diapason.

J'engage le professeur à faire faire tous ces exercices aux élèves, avec toutes les nuances possibles; par exemple: du faible au fort, du fort au faible, et tout piano, et tout fort.

Man muss es so weit bringen, diese Uebung ohne Athem zu holen und sogar, wenn es möglich ist, zweimal nach einander ausführen zu können. Auch soll sie der Schüler durch alle übrigen Tonarten, jedoch stets seinem Stimmumfange gemäss singen.

Ich empfehle dem Lehrer, sämmtliche Uebungen vom Schüler mit allen möglichen Nuancen vornehmen zu lassen. Z. B. vom Starken zum Schwachen und umgekehrt, sodann ganz schwach und ganz stark.

No. 26.

De même en Ré♮ majeur avec 2♯ à la clef.
Dasselbe in D Dur.

De même en Mi♮ majeur avec 4♯ à la clef.
Dasselbe in E Dur.

De même en Sol avec un ♯ à la clef.
Dasselbe in G Dur.

en La♮ avec 3 ♯.
in A Dur.

De même en Si♮ majeur avec 5♯ à la clef.
Dasselbe in H Dur.

Faites cet exercice deux ou trois fois de suite sans respirer.

Man singe diese Uebung zwei bis dreimal, ohne Athem zu holen.

No. 27.

Otez les 5♭ et mettez 2 ♯
pour chanter en Ré naturel.
Dasselbe in D Dur.

Otez les 3♭ et mettez 4♯
pour chanter en Mi naturel.
in E Dur.

Otez les 6♭ et mettez un ♯
pour chanter en Sol naturel.
in G Dur.

Otez les 4♭ et mettez 3♯
pour chanter en La naturel.
in A Dur.

Nota. Vous remarquerez que, pour hausser le ton, d'un demi—ton chromatique; il faut changer sept accidents; que pour hausser d'un demi—ton diatonique, il ne faut en changer que cinq: Exemple, d'Ut en Ut dièze, vous mettez SEPT DIÉZES, et d'Ut en Ré bémol vous mettez CINQ BÉMOLS, de même, dans tous les autres tons.

Nota. Will man eine Uebung um einen chromatischen halben Ton höher singen, so hat man sieben, bei einem diatonischen halben Ton jedoch nur fünf Versetzungszeichen zu ändern. Z. B. von C Dur nach Cis Dur müssen 7 Kreuze, von C Dur nach Des Dur 5 Bee vorgezeichnet werden. Ebenso verhält es sich bei allen übrigen Tonarten.

Otez les 2♭ et mettez 5♯
pour chanter en Si naturel.
in H Dur.

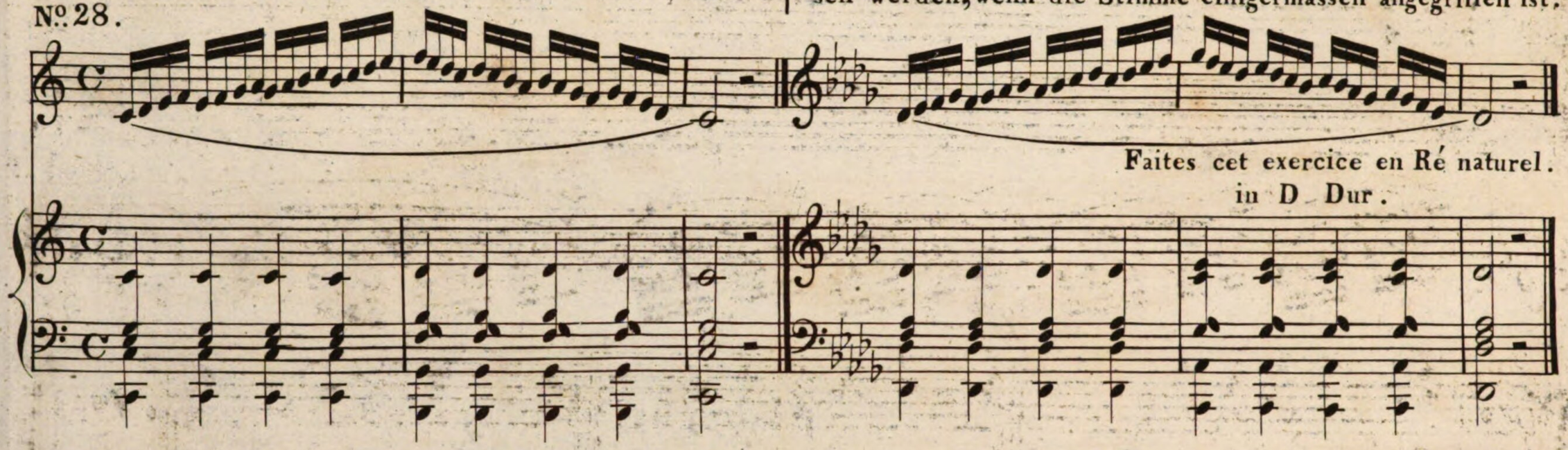
Otez les 5♭ et mettez 2♯
pour chanter en Ré naturel.
in D Dur.

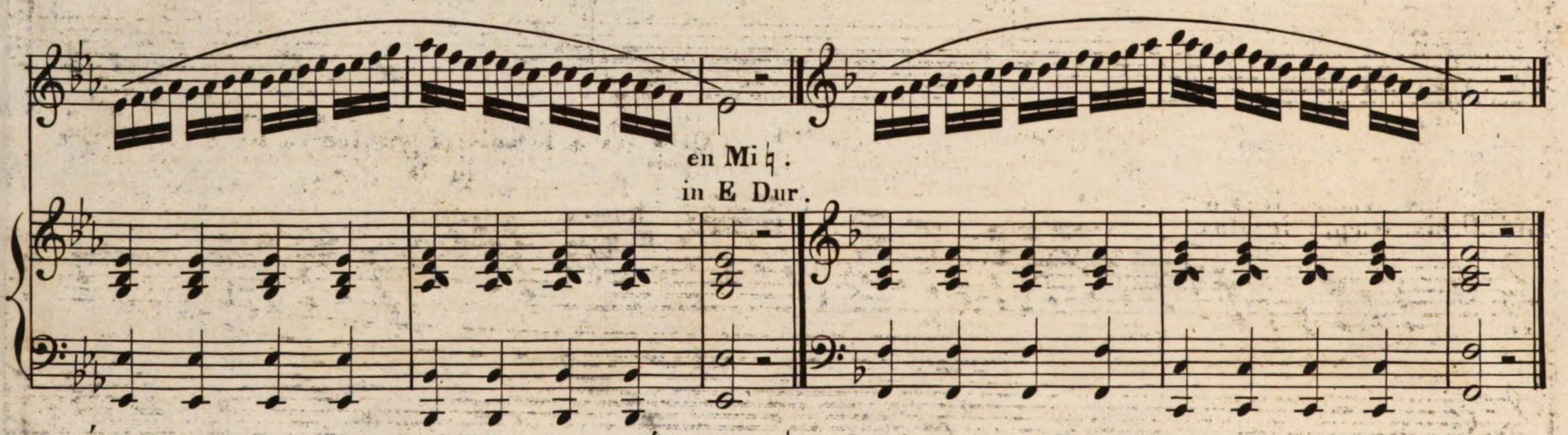
Les élèves dont la respiration est assez longue pour chanter quatre mesures de cet exercice, feront bien de l'étudier ainsi. Je laisse cet avis à la prudence du professeur, et même de l'élève.

Schüler, welche im Stande sind, vier Takte dieser Uebungen in einem Athem zu singen, werden wohl thun, dieselben auch so zu studiren. Dies muss jedoch der Einsicht des Lehrers sowohl wie des Schülers anheimgestellt bleiben.

Les élèves que voudront exercer leur voix jusqu'a l'Ut en haut et même jusqu'au Ré, n'auront qu'à transposer tous mes exercices d'un ton ou de deux tons ; ils doivent s'en rapporter à leur professeur: mais il ne faut les étudier que si la nature a donné ces notes, les travailler avec beaucoup de ménagement et jamais dans une indisposition de voix.

Schüler, die ihre Stimme bis zum hohen C oder D zu üben wünschen wollen nur alles Bisherige um einen oder zwei Töne höher singen und die desfallsigen Transpositionen durch ihre Lehrer vornehmen lassen. Dies darf jedoch Keiner versuchen, der diese Töne nicht von Natur aus besitzt, und selbst in diesem Falle soll es nur mit grösster Behutsamkeit geschehen und gänzlich unterlassen werden, wenn die Stimme einigermassen angegriffen ist.

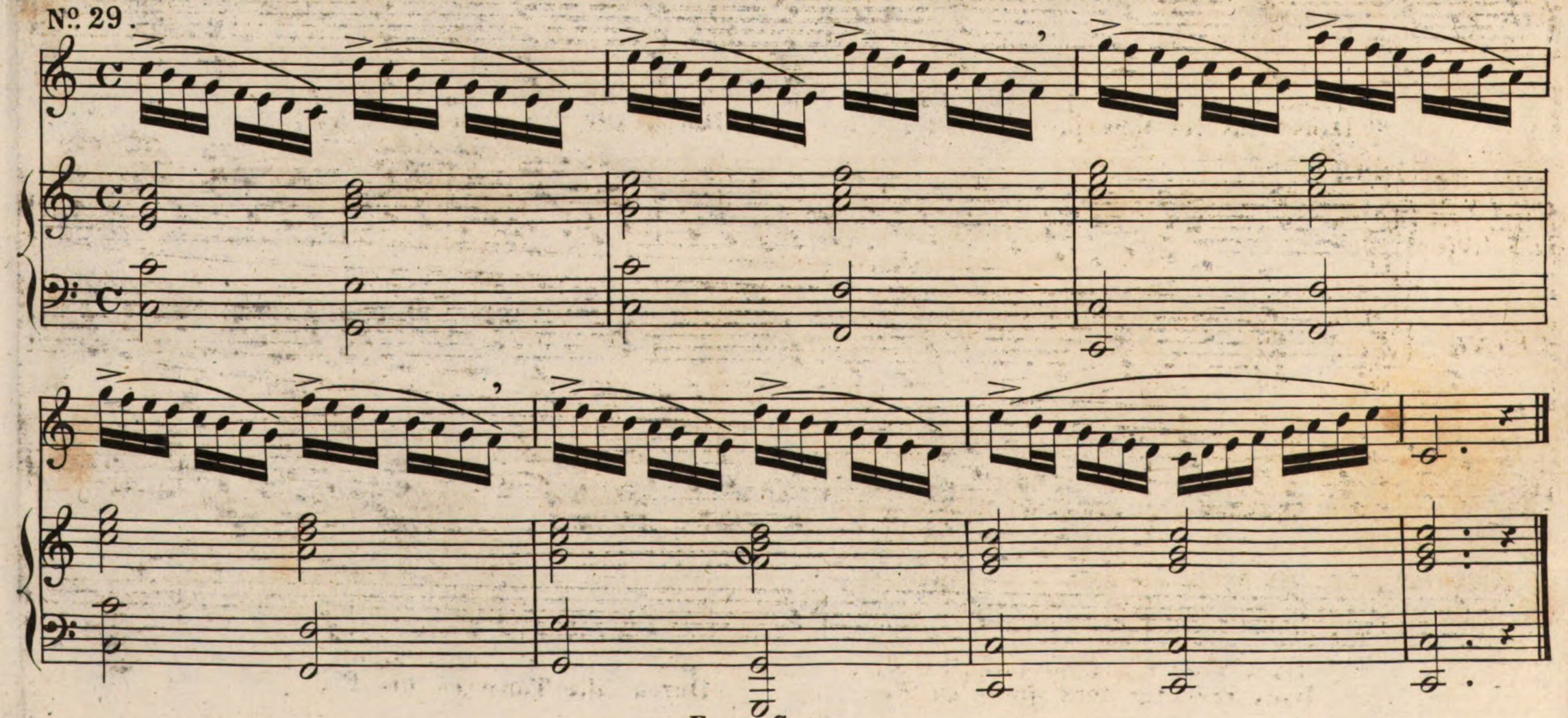
No. 28.

Faites cet exercice en Ré naturel.

in D Dur.

en Mi♮.

in E Dur.

Étudiez cet exercice en appuyant la première note des gammes.

Bei folgender Uebung muss jedesmal die erste Note der Tonleiter besonders hervorgehoben werden.

No. 29.

Otez les 5 bémols et chantez en Ré avec 2 dièzes.
in D Dur.

N°. 29. bis. sempre legato.

Dans tous les tons jusqu'en Fa. Durch alle Tonarten bis F.

N°. 30.

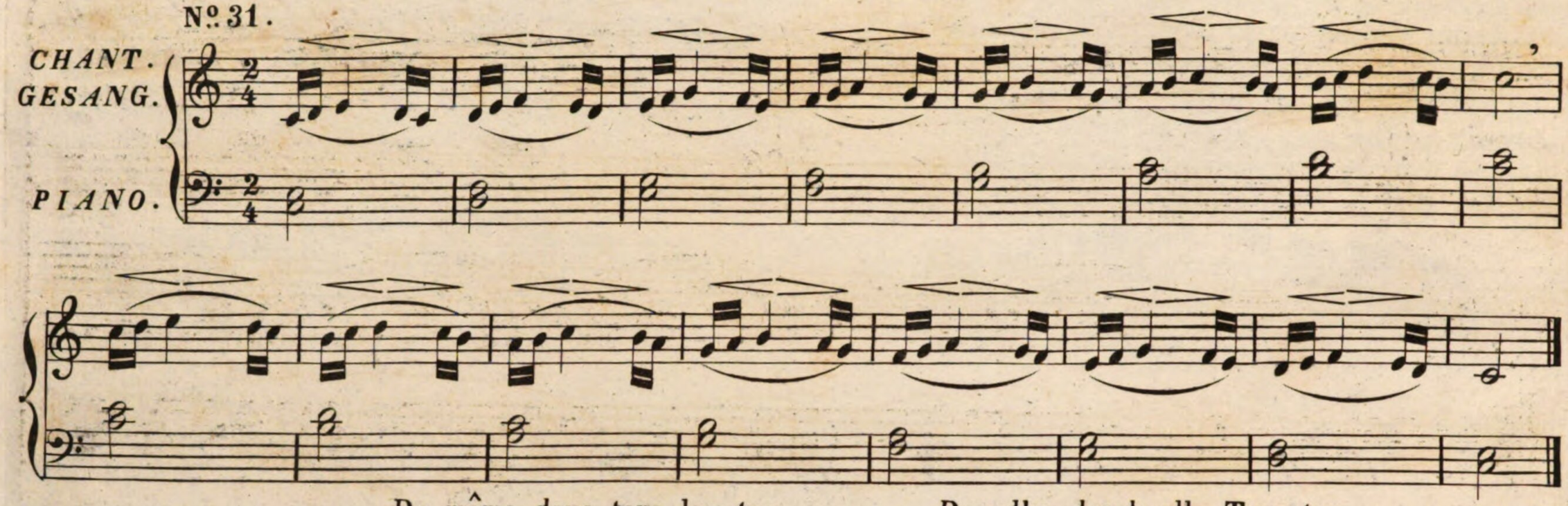
CHANT.
GESANG.

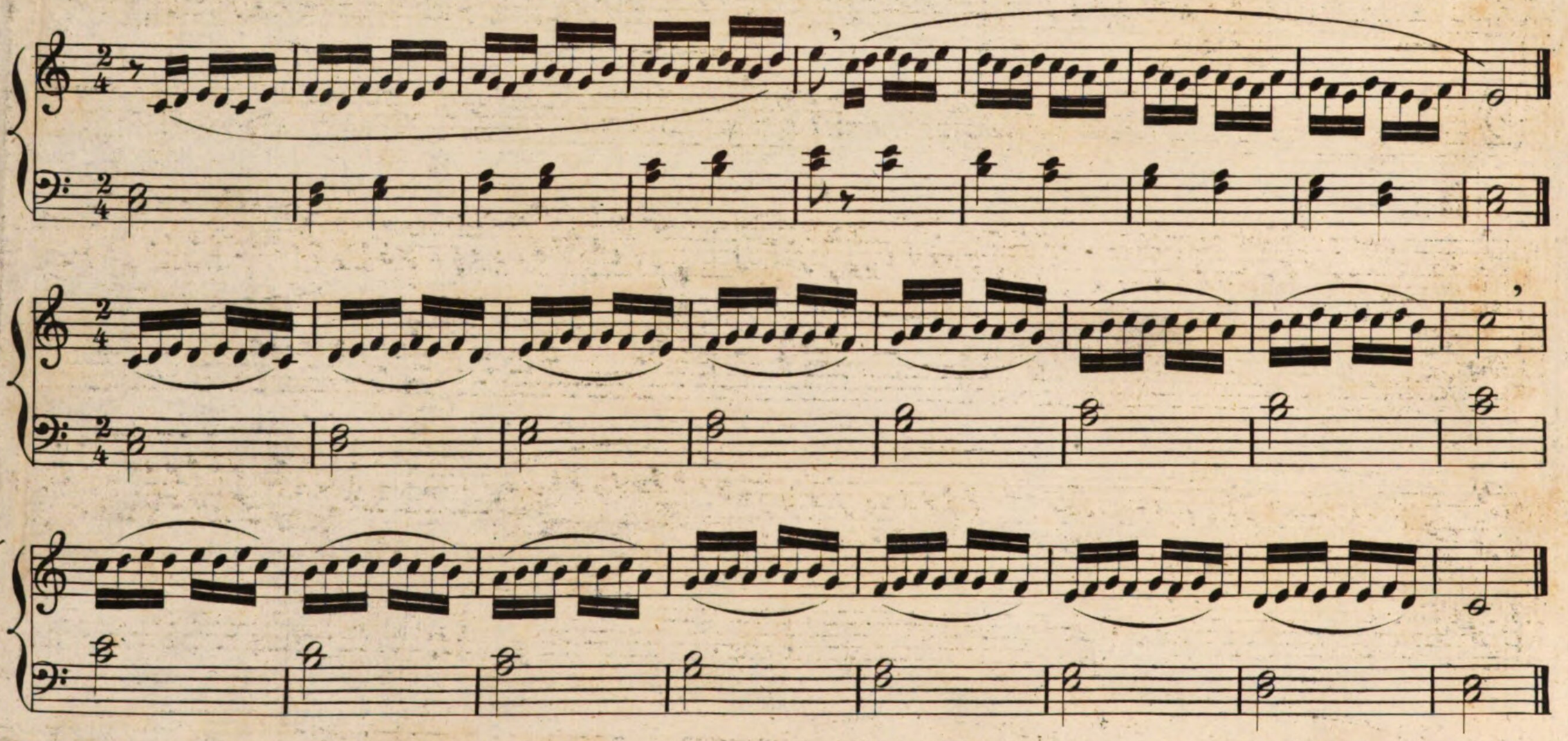
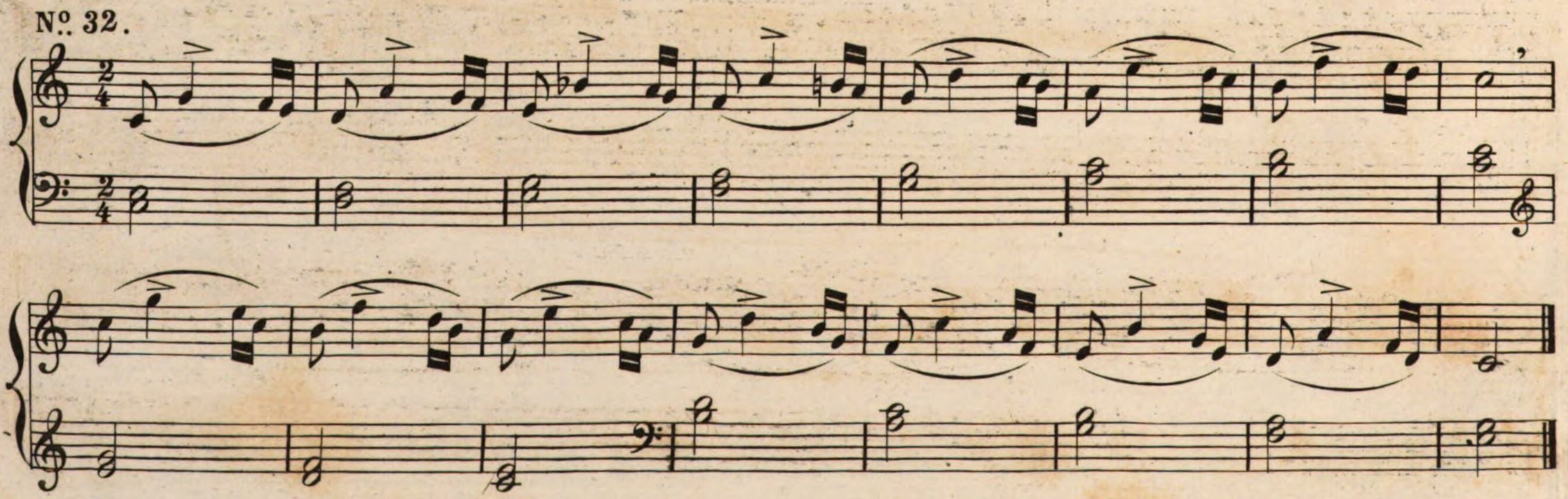
PIANO.

Dans tous les tons jusqu'en Fa. Durch alle Tonarten bis F.

Nº 31.

CHANT.
GESANG.
PIANO.



De même dans tous les tons . Dasselbe durch alle Tonarten .

Nº 32.

Faites ces exercices dans tous les tons jusqu'en Fa . Durch alle Tonarten bis F zu üben .

No. 33.

CHANT.
GESANG.

PIANO.

No. 34.

Nº. 35.

CHANT.
GESANG.

PIANO.

en Ré ♭.
in D Dur.

en Mi ♭.
in E Dur.

en Fa ♯.
in Fis Dur.

en La ♭.
in A Dur.

Nº. 36.

CHANT.
GESANG.

PIANO.

en Ré ♭.
in D Dur.

en Mi ♭.
in E Dur.

en Fa ♯.
in Fis Dur.

Nº. 37. (1)

en Ré ♮.
in D Dur.

en Mi ♮.
in E Dur.

en Fa ♯.
in Fis Dur.

En La ♭ en La ♮ et en Si ♭.
In As Dur in A Dur und in B Dur.

(1) Faites cette note répétée du larynx et non de la poitrine.
(1) Diese wiederholte Note muss mit der Kopf = und nicht mit der Bruststimme gesungen werden.

Nº. 38.

CHANT.
GESANG.

PIANO.

CHANT.
GESANG.

PIANO.

Faites cette gamme en Ré naturel .
in D Dur .

Otez les cinq bémols et ajoutez deux dièzes à la clef .
Man denke sich die 5 Be weg und an deren Stelle 2 Kreuze .

en Mi ♭.
in E Dur.

Nº. 39.

CHANT.
GESANG.

PIANO.

en Ré ♭.
in D Dur.

en Mi ♭.
in E Dur.

en Fa ♯.
in Fis Dur.

Continuez dans les autres tons .

Durch die übrigen Tonarten fortzusetzen .

№ 40.

(1)

en Ré ♭.
in D Dur.

(1) Respirez a la Dominante. La Dominante est la 5me note.

(1) Bei der Dominante (dem 5ten Tone der Tonleiter) wird Athem geholt.

en Mi ♭.
in E Dur.

Nº. 41.

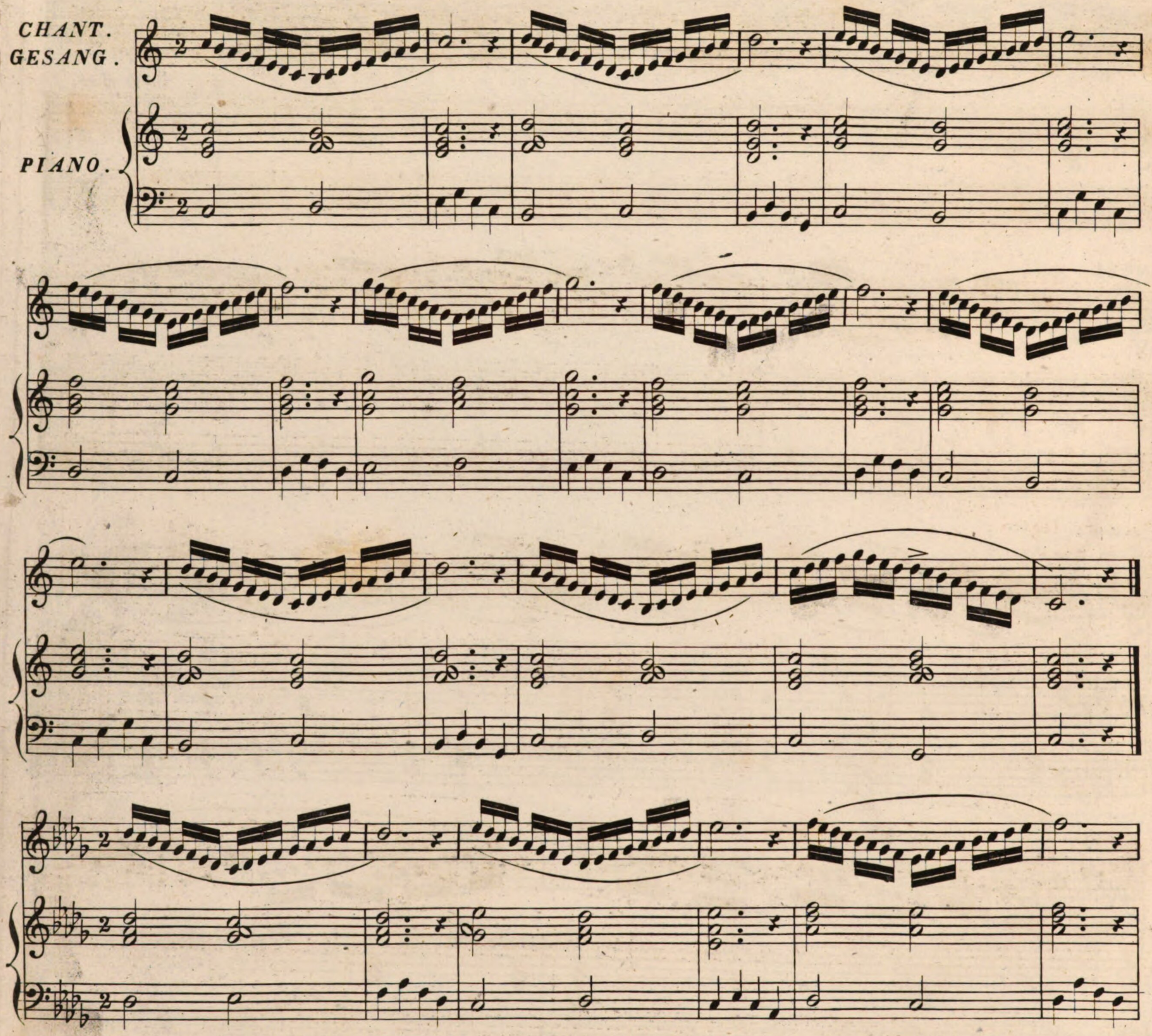
en Ré ♭.
in D Dur.

Nº. 42.

en Ré ♭.
in D Dur.

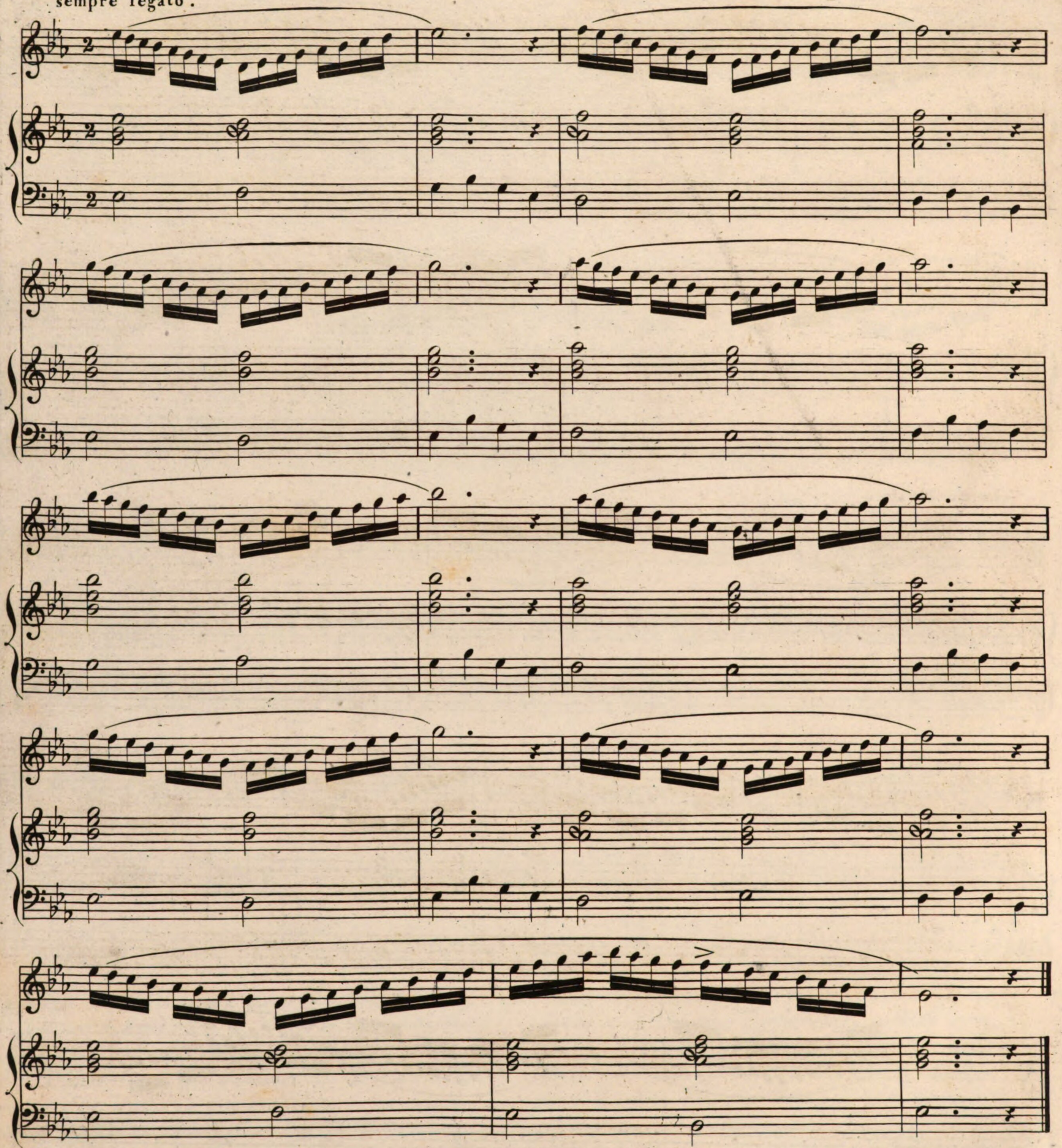
Nº. 43. sempre legato.

CHANT.
GESANG.

PIANO.

Lorsque les élèves seront parvenus à bien exécuter les gammes également, et du faible au fort en montant, ainsi que du fort au faible en descendant, je les engagerai à étudier tous ces exercices par le procédé inverse c'est à dire en plaçant le fort sur la gamme descendante et le faible sur la gamme ascendante. Cette manière peu usité est d'un travaille difficile mais excellent.

Sind die Schüler so weit vorgerückt, um die Tonleitern nicht nur ganz gleichförmig, sondern auch aufwärts crescendo und abwärts decrescendo ausführen zu können, dann rathe ich ihnen, dieselben auf umgekehrte Weise zu üben, nämlich aufwärts decrescendo und abwärts crescendo.
Diese weniger gebräuchliche Art ist zwar mühsam zu erlernen, gewährt jedoch grossen Vortheil.

sempre legato .

sempre legato.

Ayant eu le bonheur dans ma jeunesse, de recevoir quelques conseils de **GARCIA PÈRE**, et ayant étudie la vocalisation sur ses exercices on trouvera plusieurs de ses traits et gammes dans ma méthode.

Da ich in meiner Jugend das Glück hatte, unter Leitung des älteren GARCIA meine Gesangstudien zu machen, so nahm ich mehre von dessen Passagen und Tonleitern in diese Schule auf.

No. 44.

en Ré ♭.
in D Dur.

en Mi ♭.
in E Dur.

Appuyez et restez sur la seconde note syncopée.
Respirez d'une manière regulière, soit toutes les mesures, soit toutes les deux mesures, ou sur la dominante ou sur la tonique.

Auf der zweiten synkopirten Note, welche hervor zu heben ist, muss etwas verweilt werden.
Das Athemholen soll gleichförmig statt finden, sei es nun jedesmal nach einem oder nach zwei Takten, auf der Dominante oder auf der Tonika.

N.º 45. très coulé. Sehr gebunden.

en Ré ♮.
in D Dur.

en Mi ♮.
in E Dur.

en Fa ♯.
in Fis Dur.

en Ré ♭.
in D Dur.

en Mi ♭.
in E Dur.

en Fa ♯.
in Fis Dur.

Nº 46.

Nº. 47.

Nº. 48. (1)

CHANT.
GESANG.

PIANO.

en Ré ♭.
in D♭ Dur.

en Mi ♭.
in E♭ Dur.

(1) Détachez légèrement les notes piquées .

(1) Die gestossenen Noten müssen leicht und von den übrigen abgesondert vorgetragen werden .

en Fa ♯.
in Fis Dur.

№ 49.

Faites cet exercice sans respirer, si vous le pouvez.

Man führe diese Uebung wo möglich ohne Athem zu holen aus.

en Ré ♭.
in D Dur.

en Mi ♭.
in E Dur.

Il vaut mieux respirer dans les intervalles disjoints que dans les conjoints .

Es ist besser, bei getrennten als bei verbundenen Intervallen Athem zu holen .

Nº. 50.

en Ré ♭.
in D Dur.

en Mi ♭.
in E Dur.

Nº 51.

en Ré ♭.
in D Dur.

en Mi ♭.
in E Dur.

en Fa ♯.
in Fis Dur.

No. 52.

en Sol ♮.
in G Dur.

en La ♮.
in A Dur.

en Si ♮.
in H Dur.

No. 53.

en Ré ♭.
in D Dur.

en Mi ♭.
in E Dur.

en Fa ♯ .
in Fis Dur .

Travaillez cet exercice dans tous les autres tons .

Diese Passagen müssen durch alle übrigen Ton = arten geübt werden .

№ 54 .

Ne respirez jamais au hasard ; respirez toujours régulièrement dans vos exercices .

Das Athmen darf nicht auf Gerathewohl geschehen, sondern muss bei allen Uebungen in regelmässiger Weise statt finden .

Nº. 55.

CHANT.
GESANG.

CHANT.
GESANG.

PIANO.

en Ré ♮.
in D Dur.

En étudiant ces espèces de gammes, je desire que l'on respire d'une manière régulière ; soit toutes les mesures, soit toutes les deux mesures.

Beim Studium dieser Uebungen ist es sehr zu wünschen, dass stets sehr regelmässig Athem geholt wird, sei es nun nach einem oder nach zwei Takten.

Nº. 56.

Faites cet arpège en La ♭, La ♮, Si ♭, Si naturel, en Ut, Re ♭, et Ré ♮.

Dieser gebrochene Akkord muss auch in As, A, B, H, C, Des und D Dur geübt werden.

No. 57.

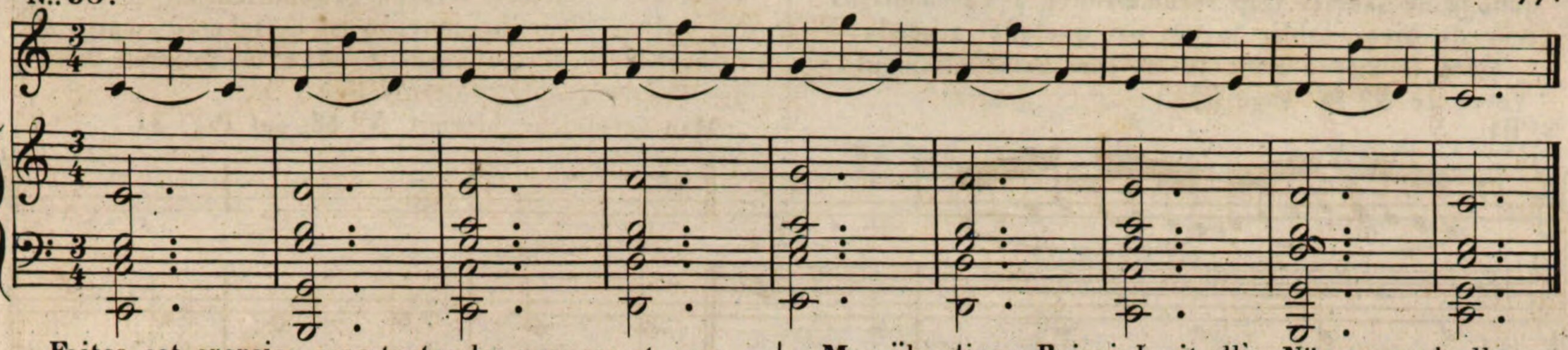
en Mi naturel.
in E Dur.

en Fa ♯.
in Fis Dur.

en Mi naturel.
in E Dur.

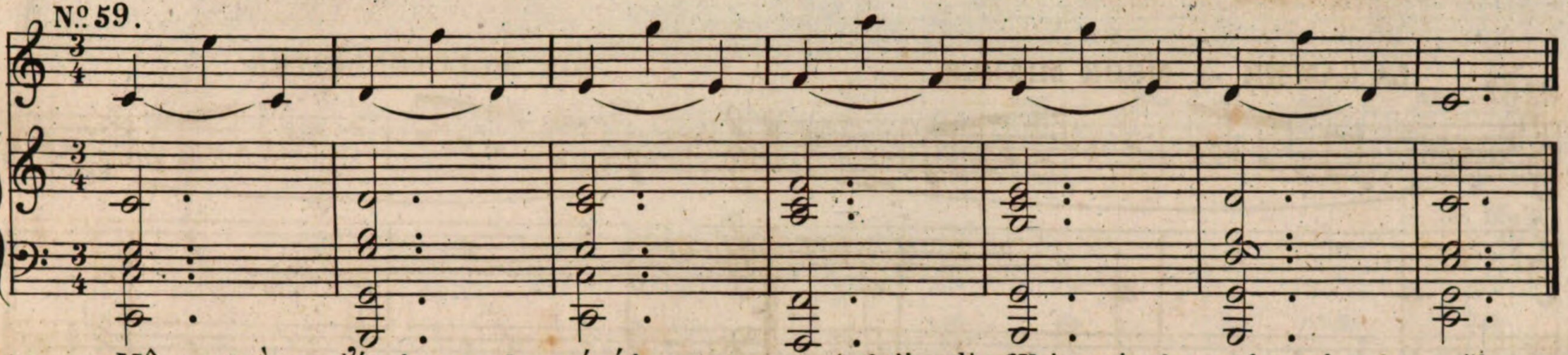
en Fa ♯.
in Fis Dur.

N°. 58.



Faites cet exercice avec toutes les nuances et avec toutes les manières de respirer; commencez—le lentement et parvenez à le faire en une seule respiration, quitte à le faire vite; étudiez—le dans tous les tons, toujours selon votre diapason.

Man übe dieses Beispiel mit allen Nüancen und allen Arten des Athmens, indem man langsam beginnt und allmählig dahin zu gelangen sucht, es in einem Athem und sehr rasch auszuführen. Auch soll es, so weit der Stimmumfang reicht, durch die übrigen Tonarten studirt werden.

N°. 59.

Même système d'étude que le précédent.

Lorsque l'élève aura étudié toutes ces gammes et ces exercices, j'engagerai le professeur à lui composer toutes les variations possibles sur ces séries d'accords; il faut donc pour cela que l'élève sache bien jouer par cœur tous ces accompagnemens, que je crois bien simples et par cela bien faciles. Les variations peuvent se composer à 2 à 3 ou à 4 tems, ainsi que le professeur le jugera convenable.

Un des obstacles qui s'opposent à ce que les chanteurs étudient avec soin ces passages de vocalisation, c'est qu'ils ne savent pas s'accompagner. Je ne saurais donc trop recommander aux élèves de s'appliquer à savoir bien les deux ou trois formules d'accords; car une demi—heure d'étude semblable, le matin, peut mettre parfaitement en voix pour toute la journée, agrandir le soufflet qui est le mobile de la respiration et nettoyer le larinx pour n'avoir plus à craindre les malheurs de la voix, que nous appelons vulgairement *des chats*.

Auf dieselbe Weise wie das vorhergehende zu üben.

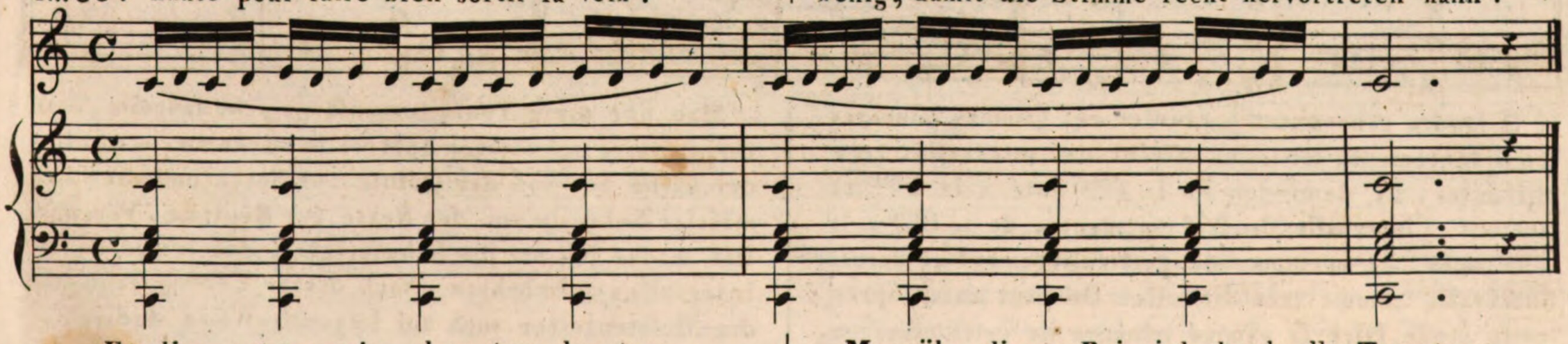
Wenn der Schüler die bisherigen Tonleitern und Beispiele studirt hat, dann rathe ich dem Lehrer, für denselben alle möglichen Veränderungen über diese Akkordenfolgen zu componiren. Dabei ist es aber nothwendig, dass der Schüler sämmtliche Begleitungen, die übrigens sehr leicht und einfach sind, auswendig zu spielen vermag. Diese Veränderungen können im Zwei-Drei-oder Vierviertelakte geschrieben sein, je nachdem es der Lehrer für zweckmässig findet.

Ein Haupthinderniss, wesshalb die Sänger dergleichen Vocalisirstudien nicht gründlich vornehmen, liegt darin, dass sie nicht im Stande sind, sich selbst zu begleiten. Ich kann deshalb den Schülern nicht genug anempfehlen, sich diese zwei bis drei Akkordenfolgen doch ja recht sehr anzueignen, denn eine derartige Vocalisirübung von einer halben Stunde des Morgens nützt der Stimme für den ganzen Tag, indem sich dadurch die Lungen, womit das Athmen bewerkstelligt wird, ausdehnen und die Luftröhre sich reinigt, so dass man jenes Missgeschick der Stimme nicht zu befürchten hat, welches man gewöhnlich mit „belegt" bezeichnet.

Accentuez généralement la note la plus haute pour faire bien sortir la voix.

Im Allgemeinen akzentuire man den höchsten Ton ein wenig, damit die Stimme recht hervortreten kann.

N°. 60.



Etudiez cet exercice dans tous les tons.

Man übe dieses Beispiel durch alle Tonarten.

78. Comme je procède ordinairement par le chromatique, je ne saurais trop recommander à l'accompagnateur de bien établir le ton par quelques accords.

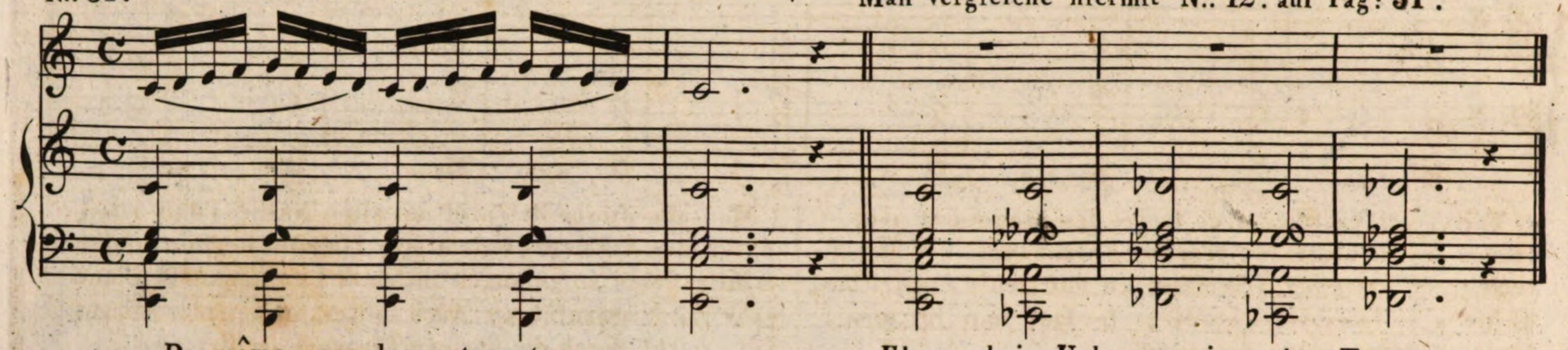
Voici le moyen dont je me sers habituellement.

(Voyez le Nº. 12. Page 31.)

Da man alle diese Passagen auch in den andern Tonarten üben soll und alsdann gewöhnlich mit dem nächsten halben Tone beginnt, so ist es sehr zu empfehlen, vorher durch einige Akkorde, etwa auf folgende Weise, die Tonart gehörig festzustellen.

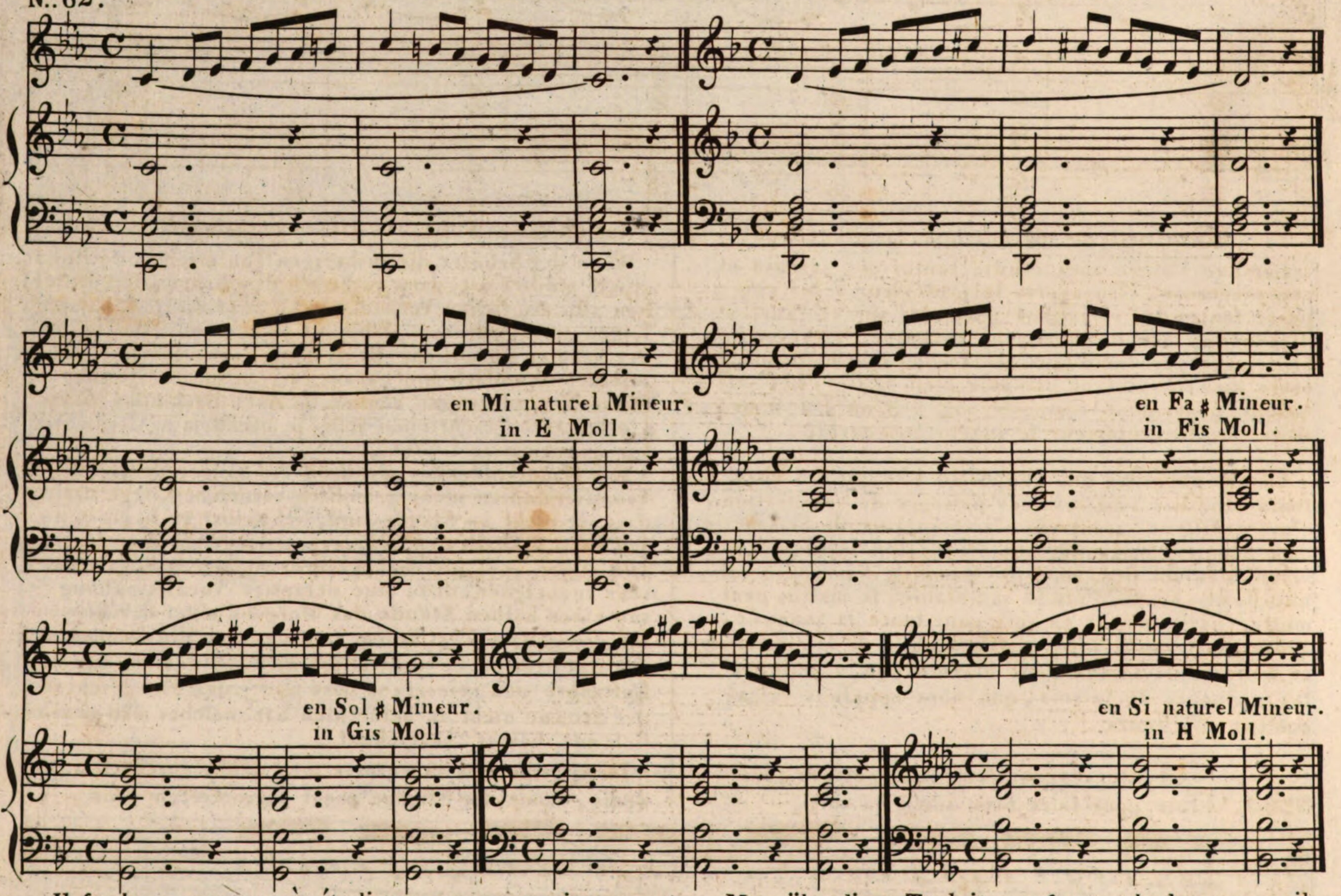
Man vergleiche hiermit Nº. 12. auf Pag: 31.

Nº. 61.



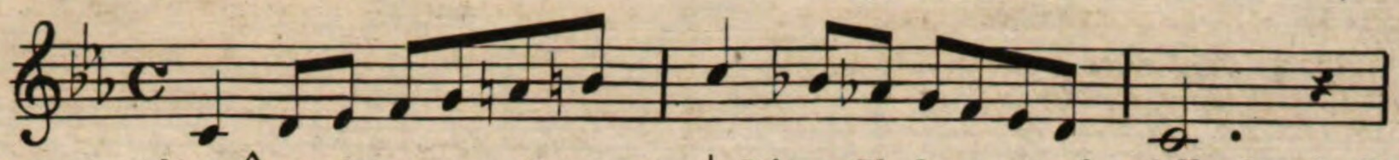
De même pour les autres tons.

Ebenso beim Uebergang in andere Tonarten.

Nº. 62. LA GAMME en MODE MINEUR. DIE MOLLTONLEITER.

Il faudra commencer à étudier ces gammes mineures bien lentement; car elles offrent des intervalles très difficiles. Le demi—ton de la 5me note à la 6me et surtout l'intervalle de 2de augmentée de la 6me à la 7me note. Je recommande particulierement ce dernier intervalle comme très difficile. On peut aussi, après cette étude, faire la gamme mineure de cette manière.

Man übe diese Tonleiter anfangs sehr langsam, weil darin einige schwierige Intervalle vorkommen, nämlich der halbe Ton von der Quinte zur Sexte und die übermässige Sekunde von der Sexte zur Septime. Vorzüglich mache ich auf die Schwierigkeit des letzteren Intervalles aufmerksam. Nach dieser Uebung kann man die Molltonleiter auch auf folgende Weise studiren.

Nº 63. EXEMPLE. BEISPIEL.



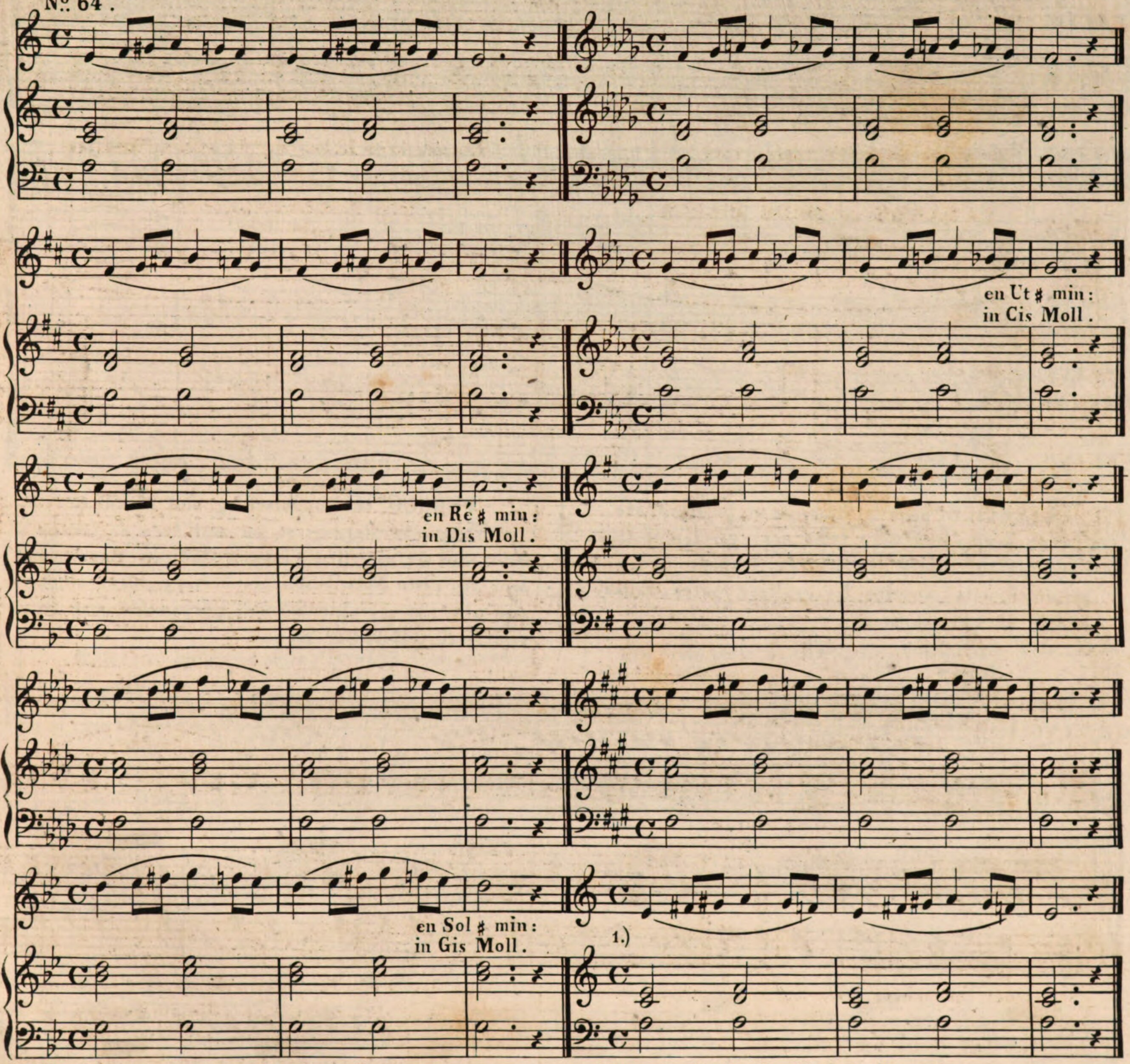
Il faudra faire cette gamme de même dans tous les tons.

Diese Skala muss ebenfalls durch alle Tonarten geübt werden.

EXERCICE sur les Intervalles difficiles de la Gamme Mineure.

UEBUNG der übermässigen Sekunde in der Molltonleiter.

Nº 64.



1.) Etudiez cet exercice dans tous les tons.

Etudiez cet exercice lentement; attachez-vous à faire bien juste l'intervalle de 2de augmentée, et passez progressivement au vite; mais surtout une grande justesse, et très lié.

1.) Ebenso durch alle übrigen Tonarten.

Man singe diese Uebung langsam, mit besonderer Rücksicht auf die richtige Intonation der übermässigen Sekunde. Nach und nach suche man sie in schnellerem Tempo auszuführen, aber stets möglichst rein und gebunden.

EXERCICE sur l'intervalle de Sixte de Mode Mineur. | **UEBUNG** der Sexte in der Molltonleiter.

№ 66.

CHANT. *GESANG.* *PIANO.*

№ 67.

CHANT. *GESANG.* *PIANO.*

CHANT. *GESANG.* *PIANO.*

CHANT. *GESANG.* *PIANO.*

EXERCICE pour le Grouppe et le Mordente.

Pour parvenir à bien faire cet exercice il faut l'étudier sur toutes les nuances. D'abord forcer la première note, ensuite les égaliser toutes. Faites-le fort et ensuite piano.

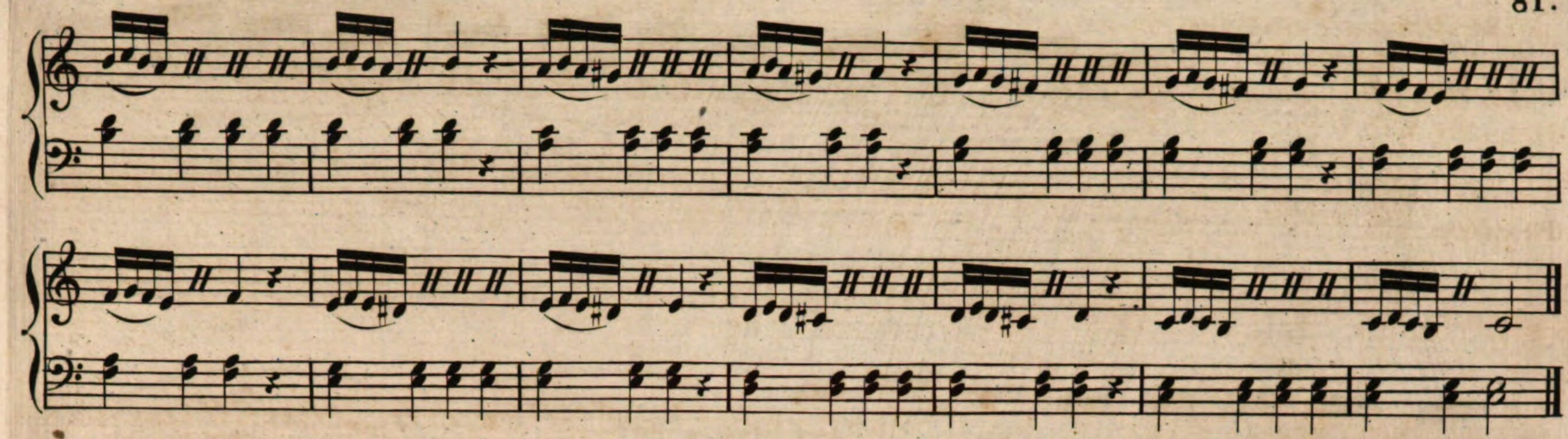
UEBUNG im Doppelschlag und Mordent.

Um diese Verzierungsart gut ausführen zu lernen, muss man sie mit allen Nüancen studiren. Zuerst hebt man die erste Note besonders hervor, sodann singt man alle mit gleicher Stärke. Ebenso übe man zuerst forte und später piano.

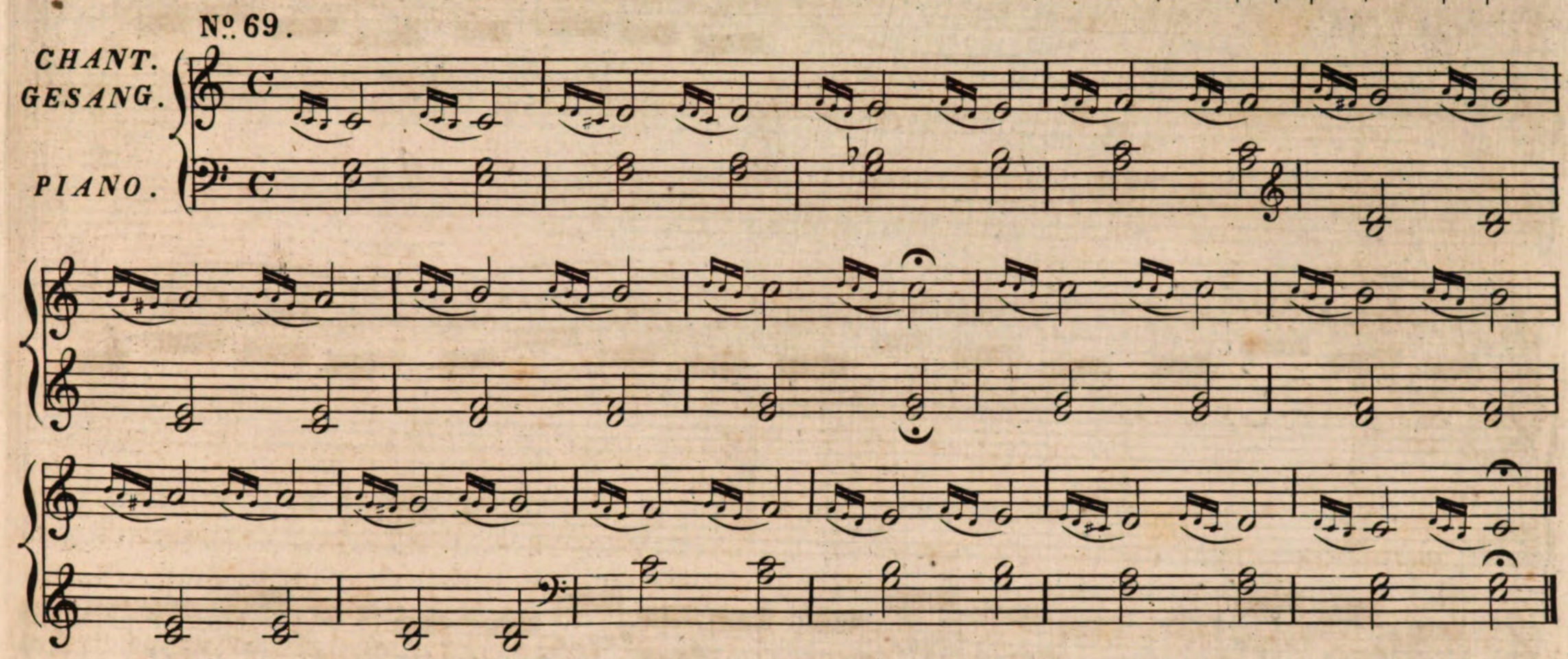
№ 68.

CHANT. *GESANG.* *PIANO.*

Faites cet exercice dans tous les tons. | Dieselbe Uebung in allen Tonarten.



№ 69.

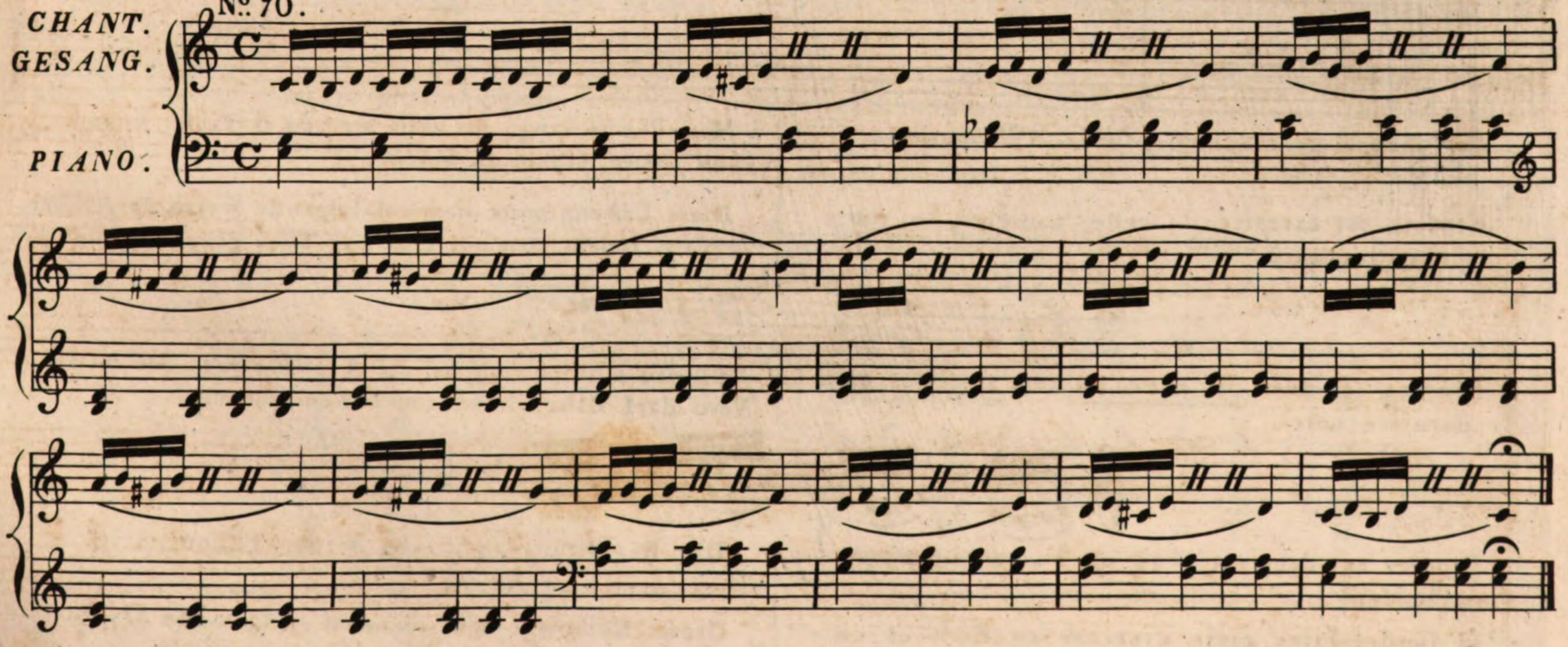
CHANT.
GESANG.
PIANO.

Dans tous les tons .

Enflez la première note ; le reste très piano .

In allen Tonarten .

Die erste Note anschwellend , die übrigen sehr piano .

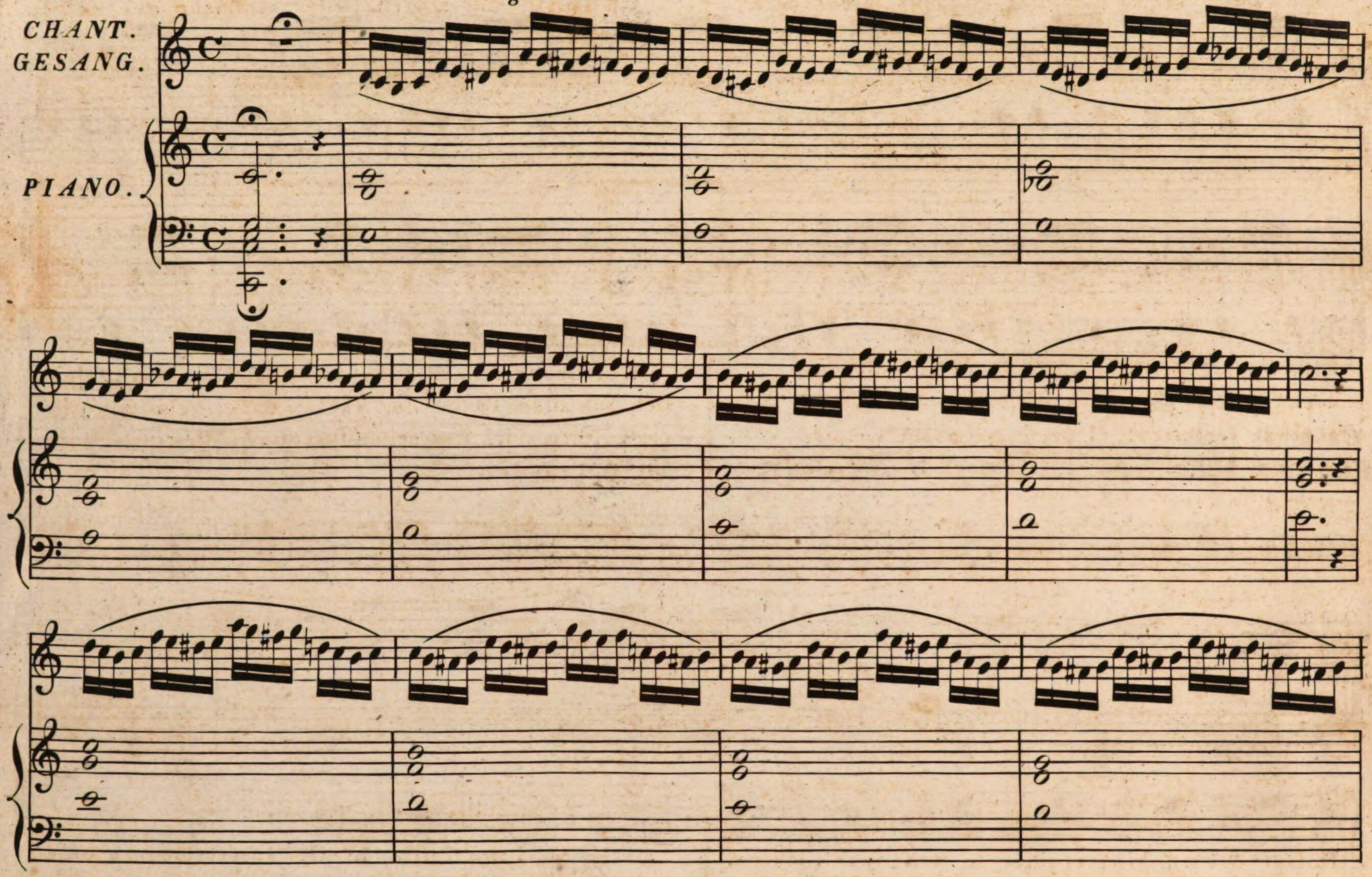
№ 70.

CHANT.
GESANG.
PIANO.

Dans tous les tons .

In allen Tonarten .

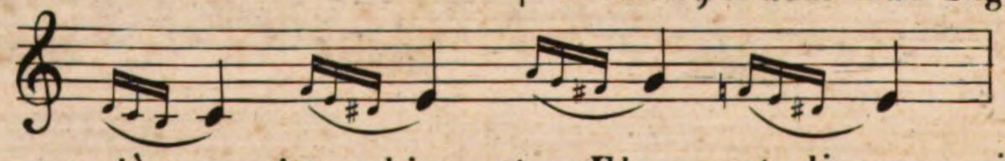
Nº. 71. très lié. sehr gebunden.

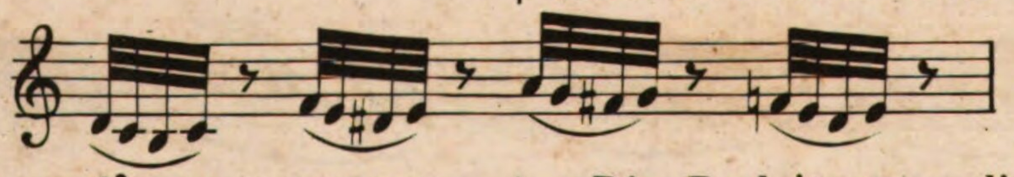
CHANT.
GESANG.

PIANO.

Parvenez à ne respirer qu'à la 8me mesure.

Etudiez cet exercice de cette manière, en coulant tous les sons.

Man übe so lang, bis man hiervon 8 Takte singen kann, ohne Athem zu holen.

Diese Uebung muss auch auf folgende Weise ausgeführt werden, indem man zugleich alle Töne genau verbindet.

Etudiez—le aussi de cette manière; quittez bien la dernière note.

Ebenso studire man sie auf folgende Art; die letzte Note darf dabei nicht angehalten werden.

Etudiez ces deux exercices sur l'accompagnement du précédent.

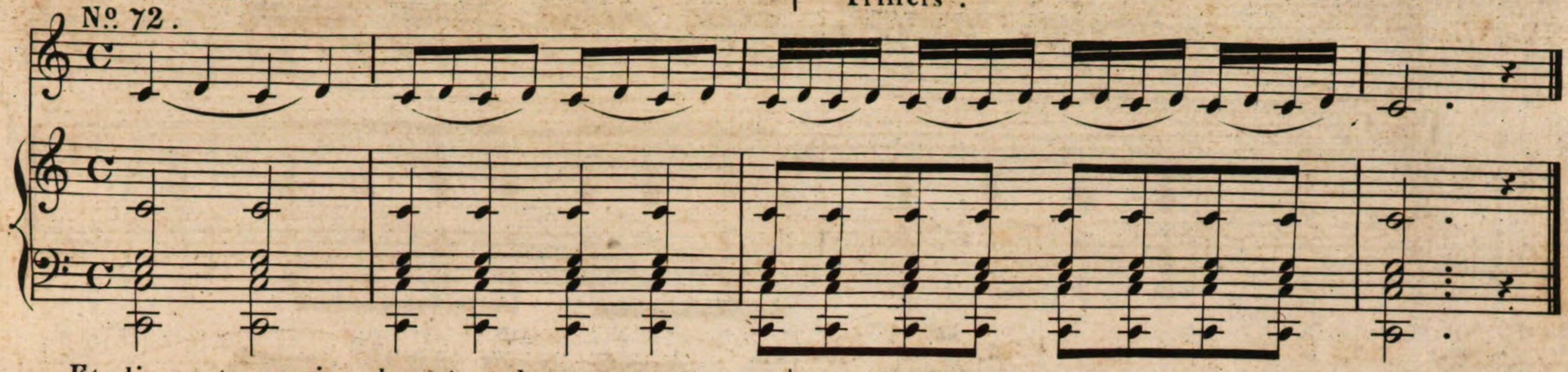
Il faudra faire cette exercice en Ré♭ et en Ré♮ majeur.

Die Begleitung zu diesen beiden Uebungen ist dieselbe wie zu **Nº. 71**.

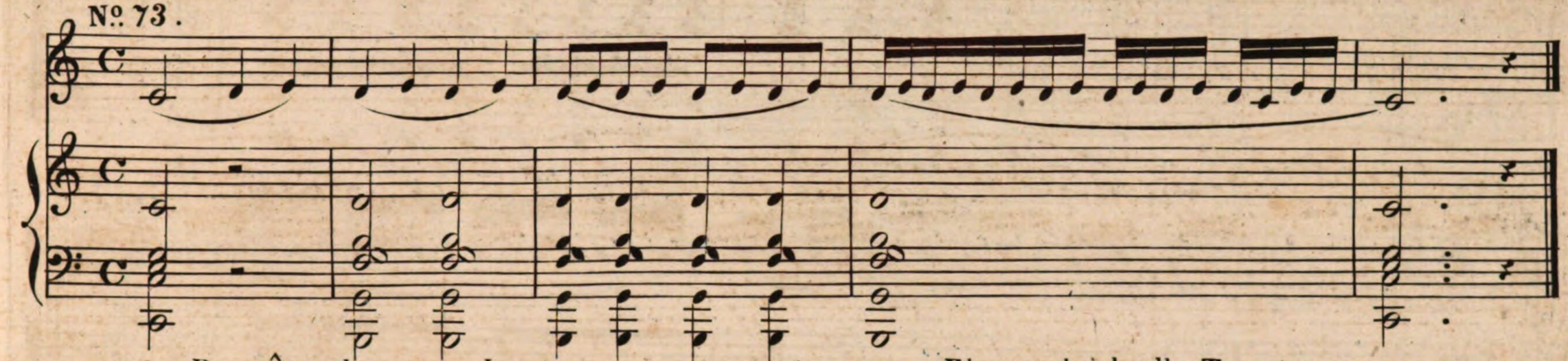
Diese Beispiele müssen auch in Des und D. Dur ausgeführt werden.

ETUDES sur la Cadence ou pour mieux dire sur le Trille.

UEBUNG der Cadenz oder vielmehr des Trillers.

No. 72.

Etudiez cet exercice dans tous les tons, par conséquent sur toutes les notes de la gamme; accentuez fortement la première note, ensuite vous vous appliquerez à accentuer la seconde.

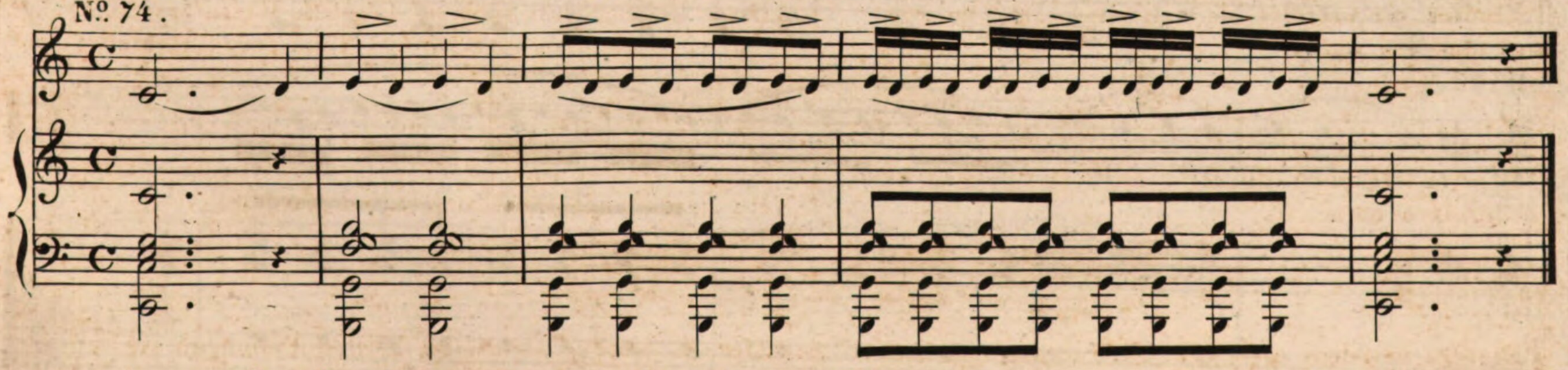
Man übe dieses Beispiel in allen Tonarten, folglich auf allen Tönen der Skala, dabei hebe man die erste Note stark hervor und versuche dies später auch mit der zweiten.

No. 73.

De même dans tous les tons.

Ebenso durch alle Tonarten.

Il faut d'abord bien étudier le trille par l'intervalle d'un ton; celui du demi—ton sera très facile lorsque le précédent aura été bien étudié. Remarquons que le défaut général de cet exercice, est toujours dans le rapprochement des deux notes, d'ou résulte qu'ordinairement les personnes qui font mal le trille, le font plutôt d'un demi—ton ou même le chevrottent. Pour éviter cette faute, travaillez beaucoup le trille d'un ton, et ne le pressez que lorsqu'il est parfaitement formé; alors on pourra chercher à le marteller.

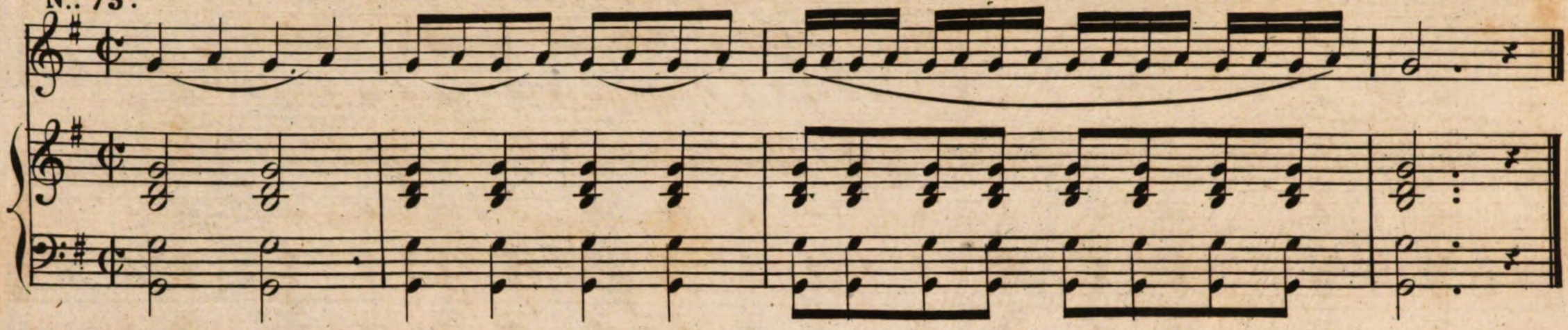
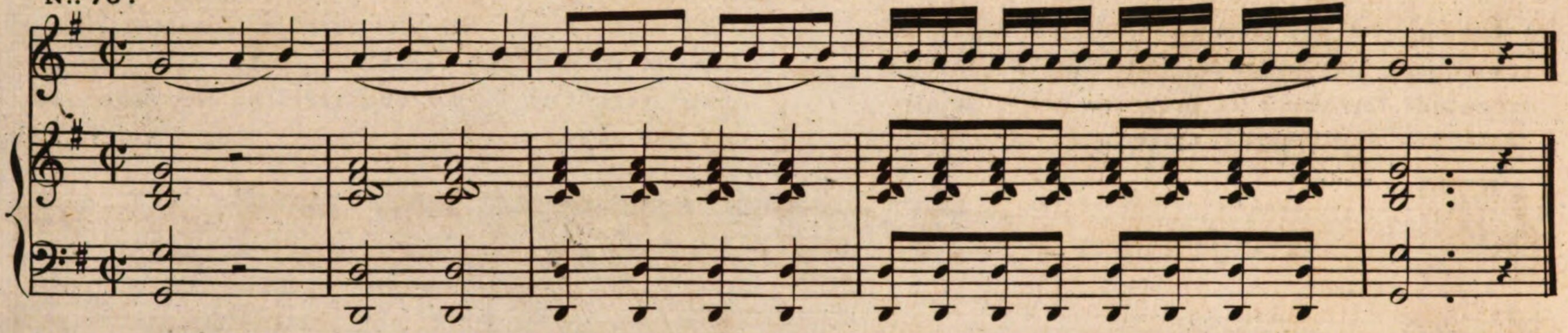
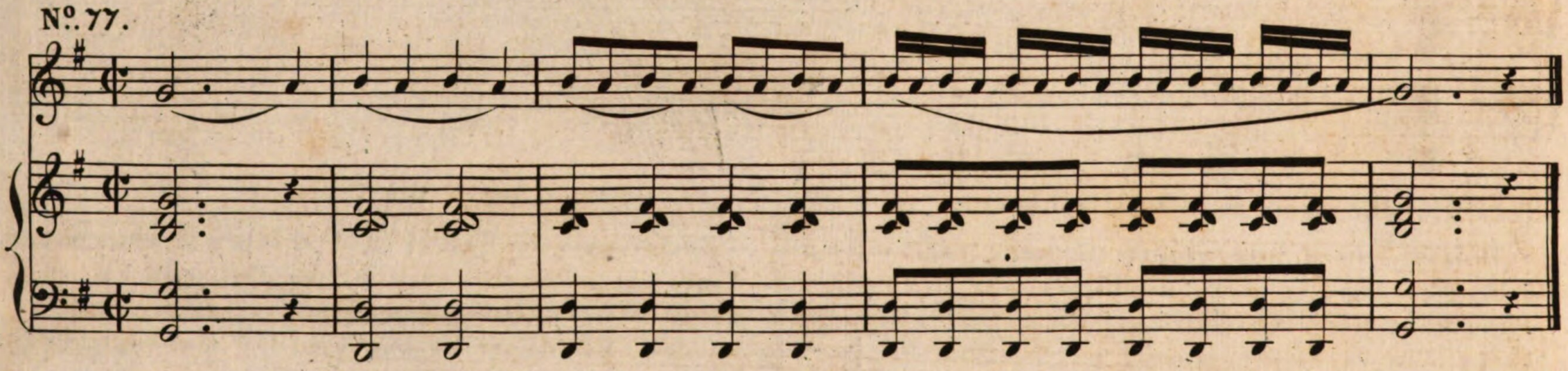
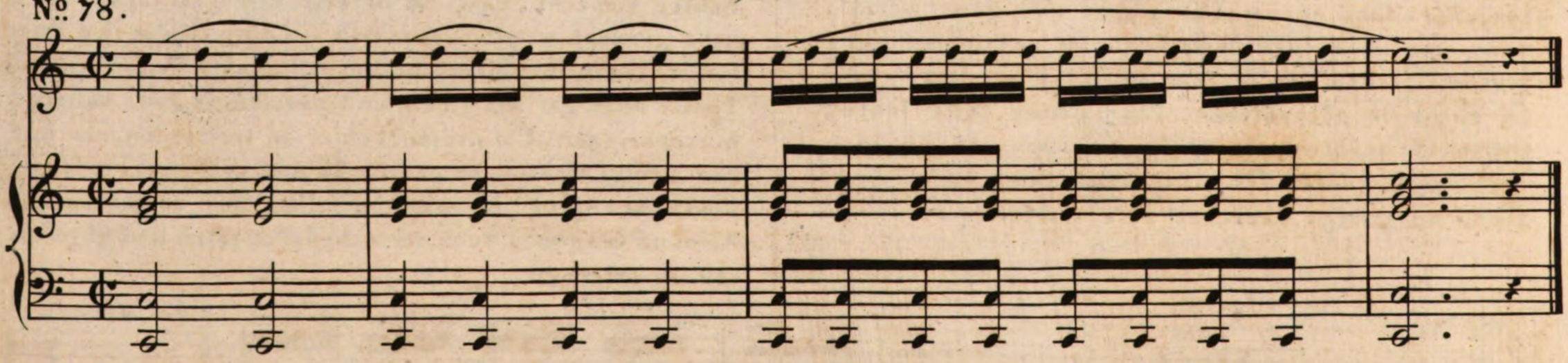
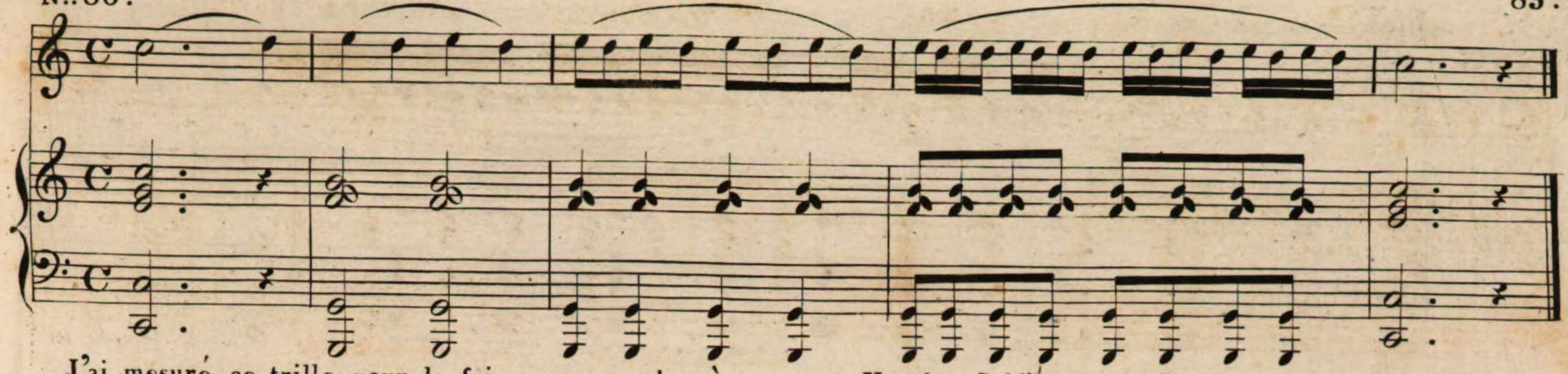
Zuerst muss der Triller in dem Intervall eines ganzen Tones gut geübt werden, denn der Triller in halben Tönen ist sehr leicht, wenn Ersterer gehörig studirt worden. Bei dieser Uebung wird fast durchgängig der Fehler gemacht, dass die beiden Noten einander zu nahe gerückt werden, wesshalb diejenigen, die den Triller schlecht ausführen, ihn entweder höchstens in halben Tönen oder gar auf einem und demselben Tone kollernd hervorbringen. Um diesen Fehler zu vermeiden, übe man den Triller fleissig in ganzen Tönen, und zwar in langsamer Bewegung, bis man ihn vollkommen ausführen kann. Alsdann mag man auch versuchen, ihn rasch und abgestossen zu erlernen.

No. 74.

Après avoir étudié le trille en accentuant les deux notes l'une après l'autre, il faudra l'étudier avec douceur.

Hat man den Triller geübt, indem man abwechselnd bald die erste bald die zweite Note besonders akzentuirte, dann lerne man ihn auch mit Zartheit ausführen.

Etudiez cet exercice dans tous les tons .

Das Folgende übe man durch alle Tonarten .

No. 75.

No. 76.

No. 77.

No. 78.

No. 79.

J'ai mesuré ce trille pour le faire comprendre à l'élève ; mais pour le bien faire il faut arriver aux doubles croches par une vitesse insensible .

Le trille le mieux fait, est celui qui arrive à une égalité parfaite et très vite tout en entendant distinctement les deux notes qui le forment .

Lorsque l'élève sera fort sur cet exercice, il ne faudra plus mesurer l'accompagnement, il suffira de plaquer un seul accord .

Um den Schülern verständlicher zu werden, habe ich den Triller in Virtel, Achtel und Sechzehntheile abgetheilt ; will man ihn aber gut ausführen, so muss man durch unmerkbares Zunehmen der Schnelligkeit zu den Sechzehntheilen gelangen .

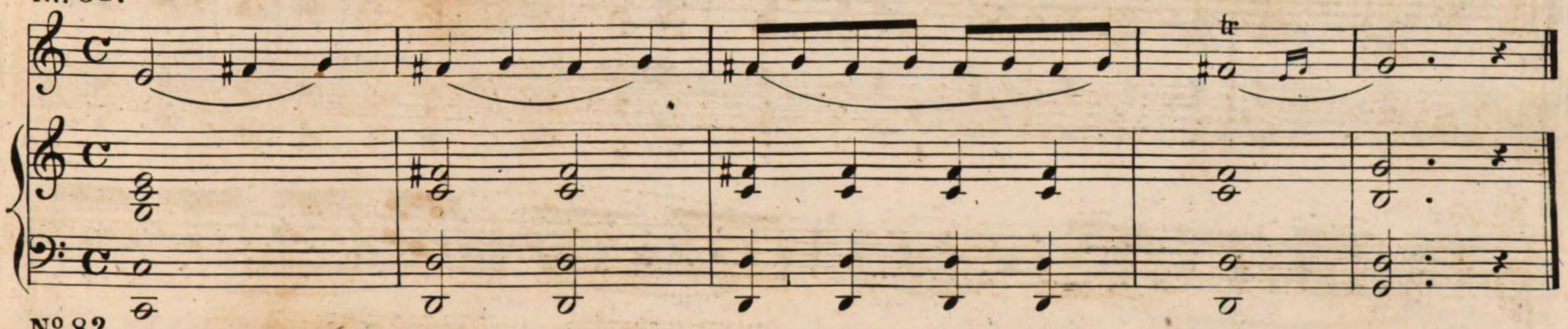
Der beste Triller ist derjenige, welcher vollkommen gleichförmig und sehr rasch ausgeführt wird, während zugleich die beiden Noten aus denen er besteht, durchgängig rein und verständlich gehört werden .

Hat sich der Schüler auf die vorgeschriebene Weise gehörig geübt, so braucht er die Begleitung nicht mehr in Takte einzutheilen, weil alsdann das Anschlagen eines einzigen Akkordes genügt .

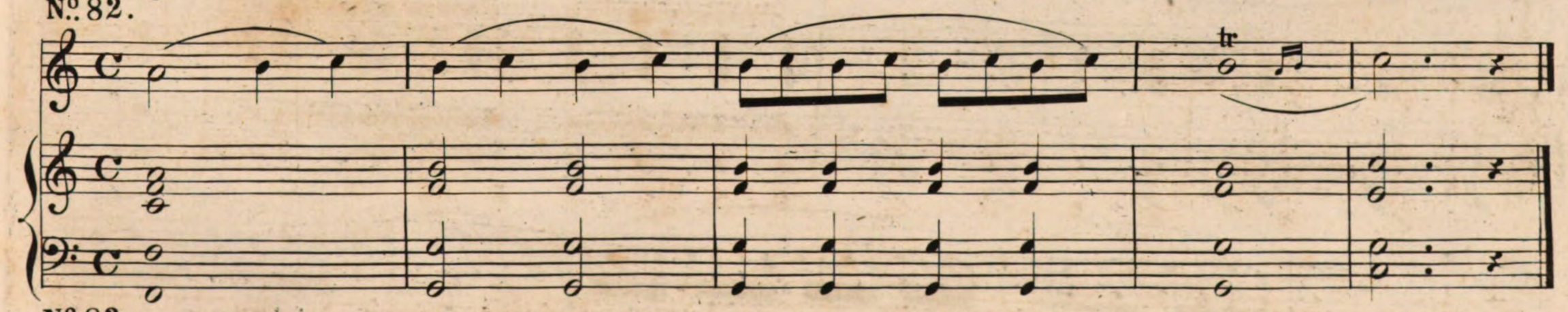
EXERCICE de Trille en Demi—Ton .

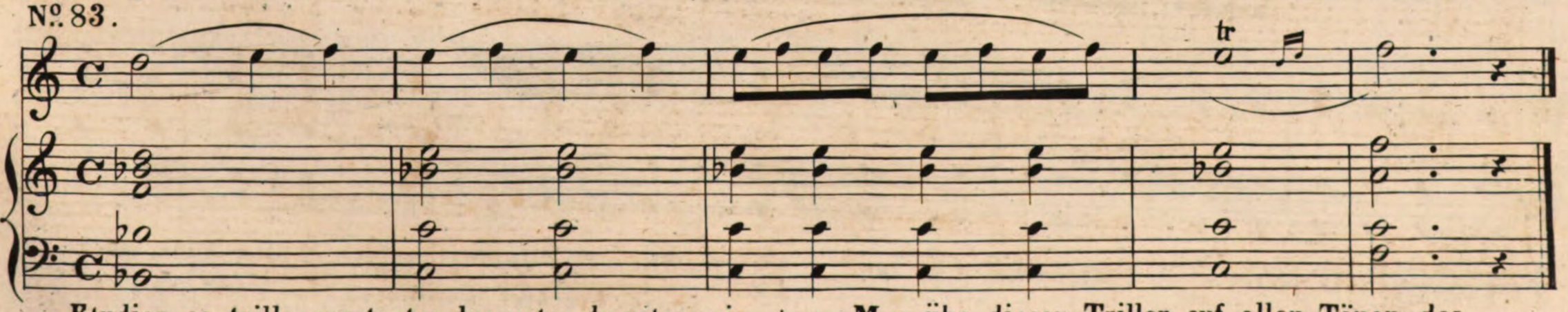
UEBUNG des Trillers in halben Tönen .

Nº. 81.



Nº. 82.



Nº. 83.

Etudiez ce trille sur toutes les notes de votre voix.

Man übe diesen Triller auf allen Tönen des Stimmumfanges .

Nº. 84.

CHANT.
GESANG.

PIANO.

(1)

(1) Soignez la justesse de l'intonation d'un ton .

(1) Die reine Intonation der beiden Töne muss genau beachtet werden .

Etudiez cet exercice dans tous les tons .

ÉTUDE de la Gamme Chromatique .

Il faut étudier cet exercice en faisant toutes les notes également ; seulement appuyez la prèmiere , n'ayez point égard aux valeurs .

Durch alle Tonarten zu üben .

UEBUNG in Chromatischen Tonleitern .

Hierbei müssen alle Töne gleichförmig vorgetragen werden . Die erste Note ist jedesmal hervorzuheben , übrigens braucht man keine Rücksicht auf den Werth der Noten zu nehmen .

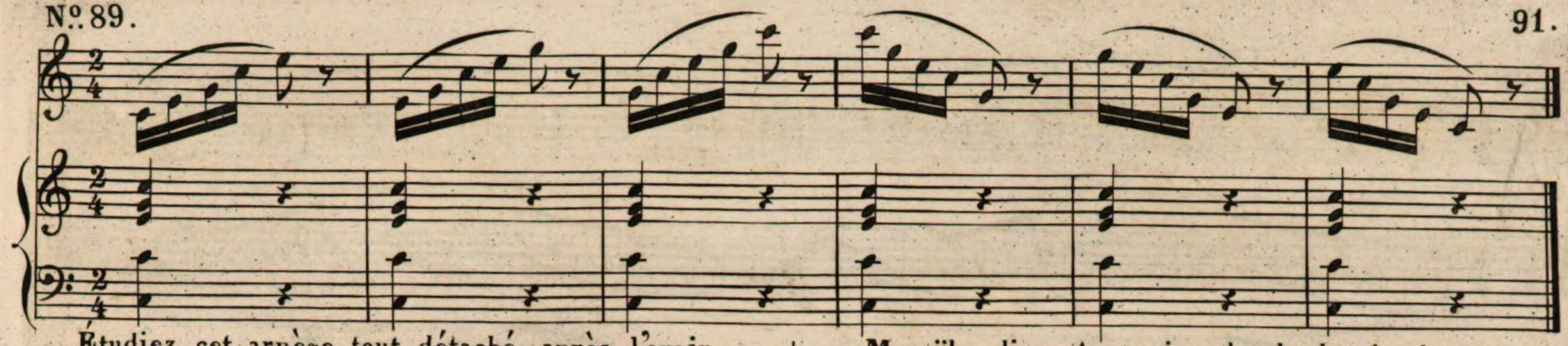
Nº. 85 .

№ 86.

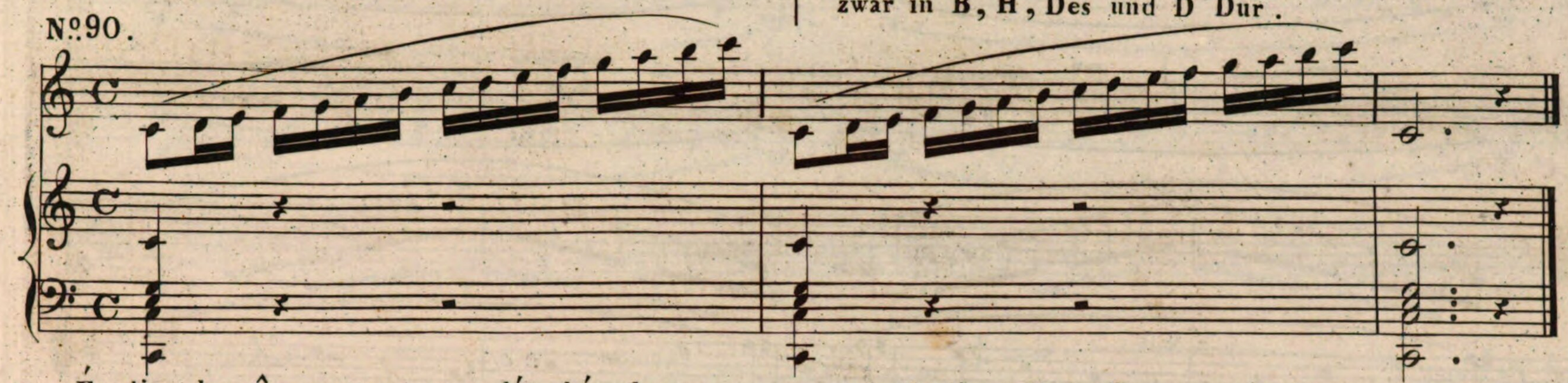
En descendant en Mi♭. Abwärts in Es.

Nº. 87. Gammes Chromatiques. Chromatische Tonleitern.

No. 88.

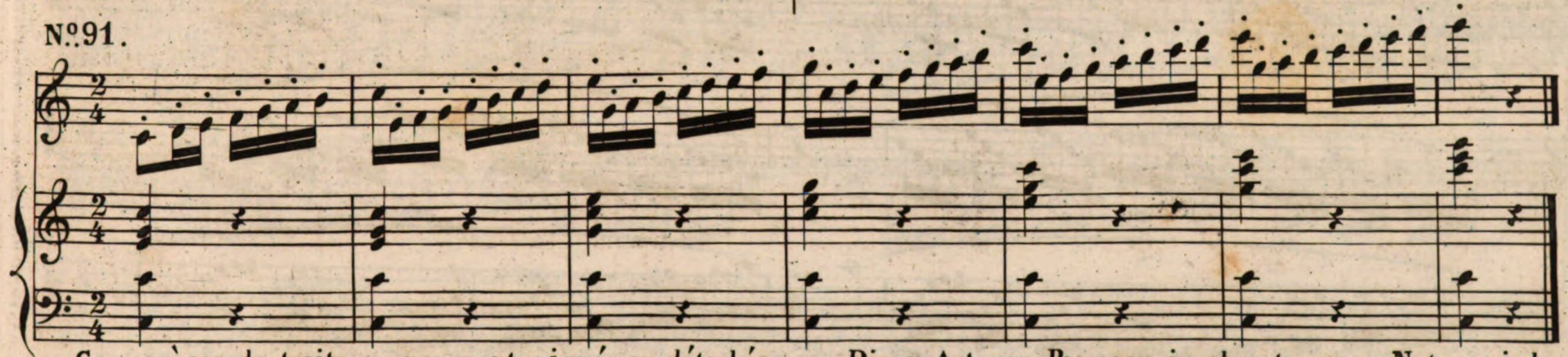
N°. 89.

Étudiez cet arpège tout détaché, après l'avoir étudié coulé ; faites le en Si♭, Si♮, Ré♭, et Ré♮.

Man übe diese Arpeggien durchgehends abgestossen, wenn man sie in geschleiften Tönen singen kann, und zwar in B, H, Des und D Dur.

N°. 90.

Étudiez de même cette gamme détachée, lorsque vous l'aurez travaillée coulée; faites—la aussi dans les mêmes tons que le précedent exercice.

Auch diese Skala übe man mit abgestossenen Noten, wenn man sie in gebundenen vortragen kann und zwar in denselben Tonarten wie die vorhergehende.

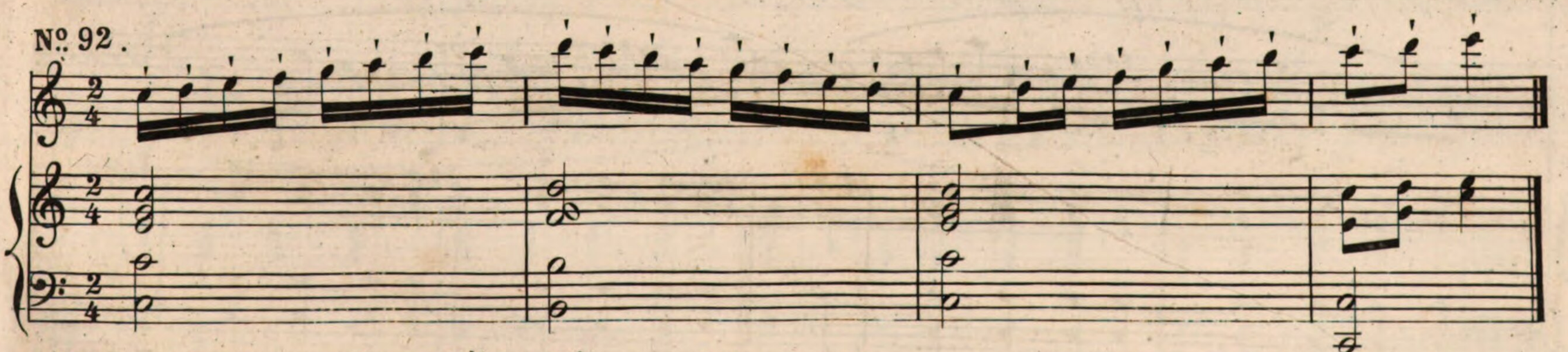
N°. 91.



Ces espèces de traits se nomment piqués ou détachés; ils se font par le gosier et par coup de poitrine ; il faut dans ce cas, rétrécir un peu la bouche. Je regarde cet exercice comme très dangereux, c'est pourquoi on ne doit l'étudier que si la voix est très haute, et le faire avec ménagement ; il faut, pour qu'il ne soit pas de mauvais goût, que les notes soient parfaitement éxécutées.

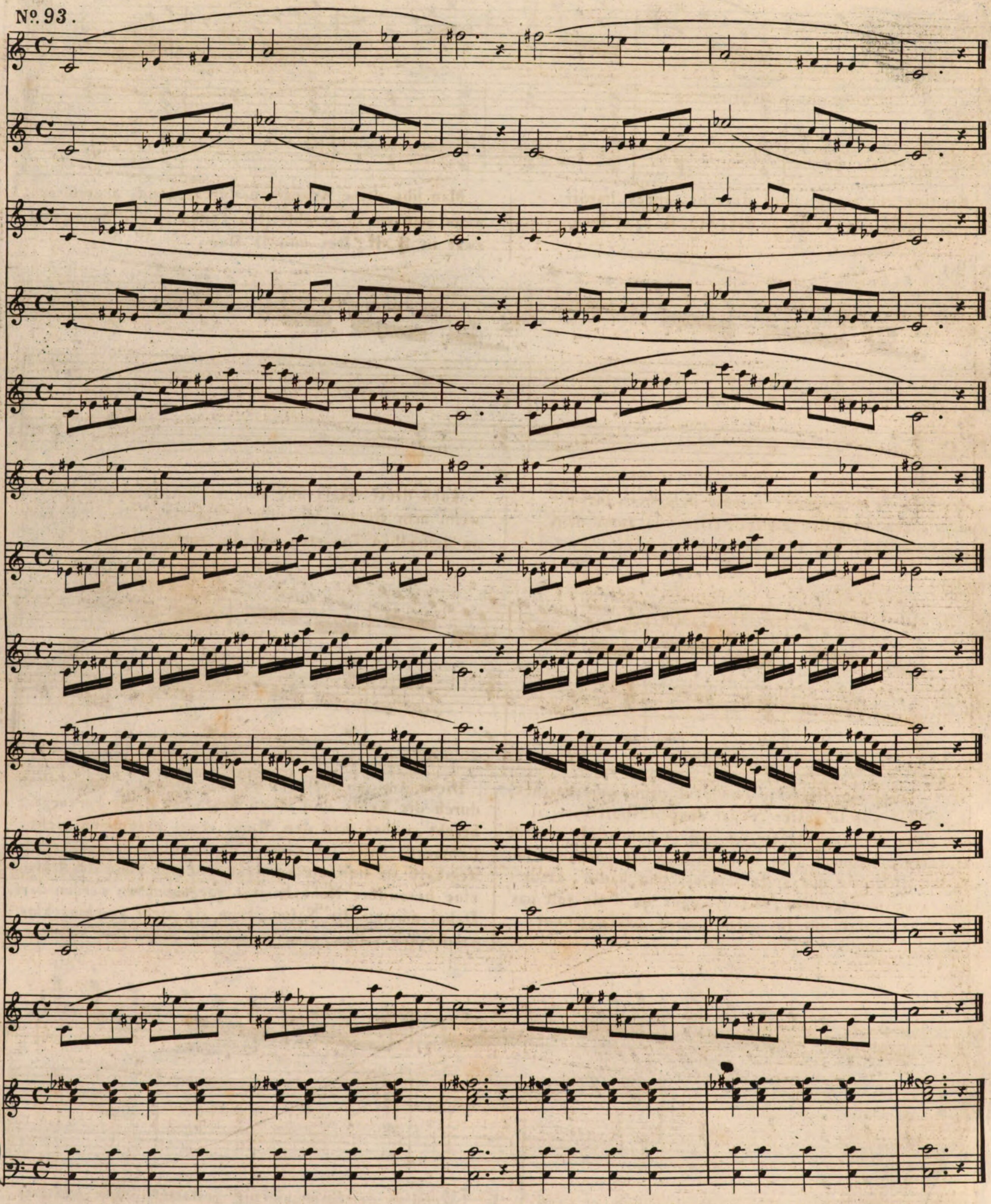
Diese Art von Passagen in abgestossenen Noten wird durch die Kehle und einen Druck der Brust hervorgebracht, wobei man den Mund etwas zusammen zieht. Uebrigens halte ich diese Uebung für sehr gefährlich, wesshalb sie nur mit Vorsicht und nur wenn die Stimme eine besondere Höhe besitzt vorgenommen werden darf. Dabei müssen die Noten, wenn sie nicht geschmacklos erscheinen sollen, ganz vorzüglich ausgeführt werden.

N°. 92.

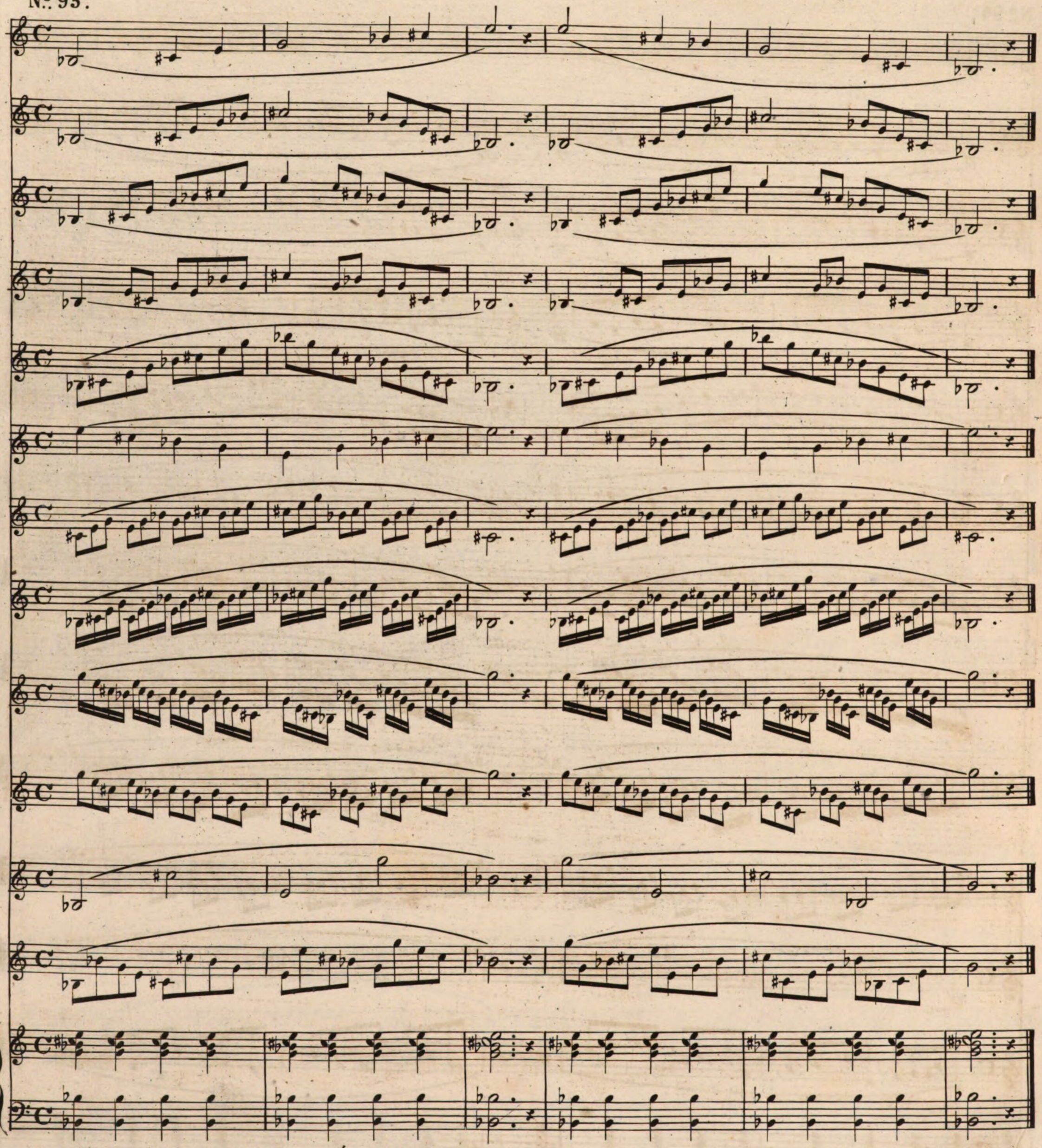


Faites ce dernier exercice en Ré♭, en Ré♮, et en Mi♭, si toute fois votre voix vous le permet.

Wenn es der Stimmumfang gestattet, kann letzteres Beispiel auch in Des, D und Es Dur geübt werden.

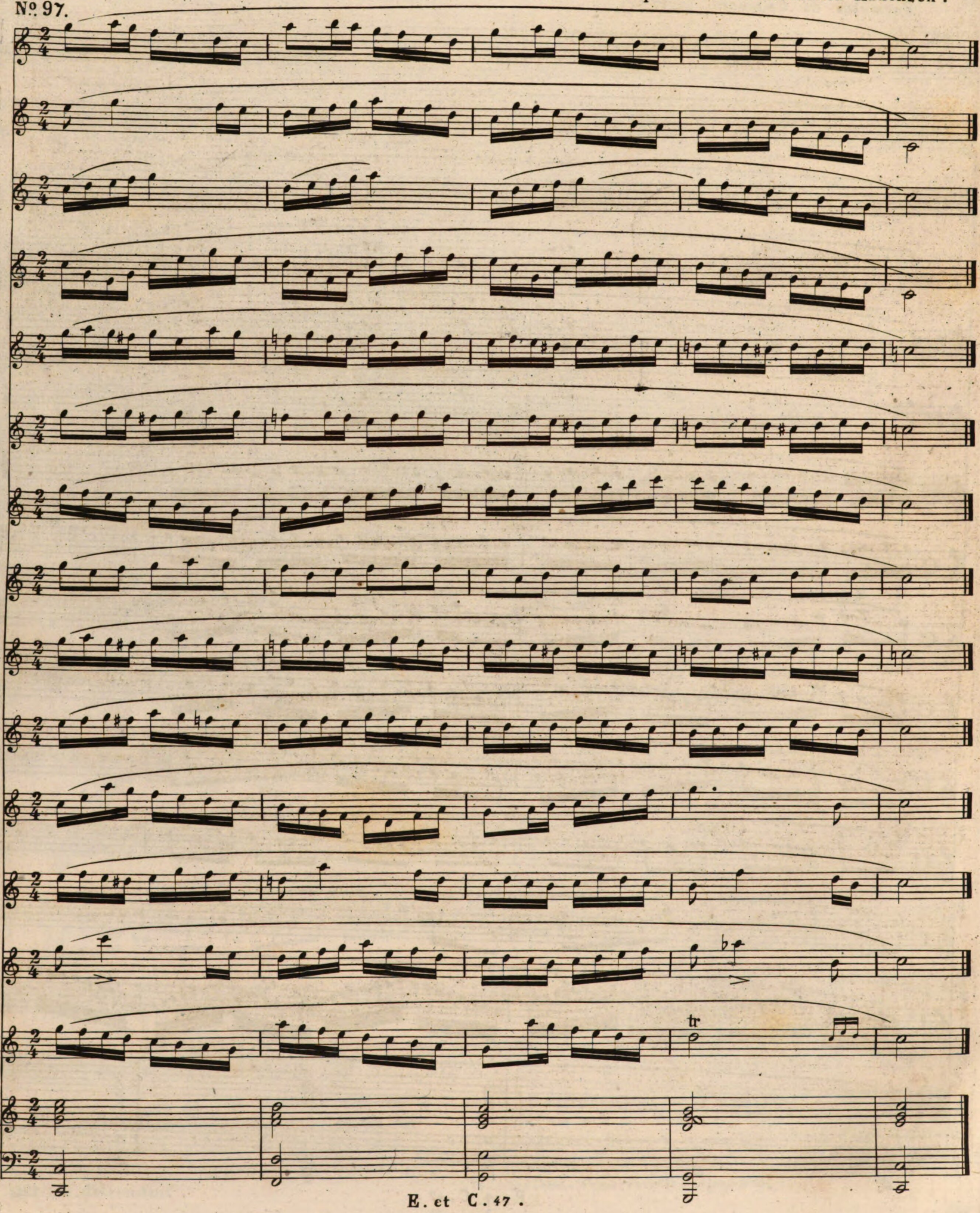
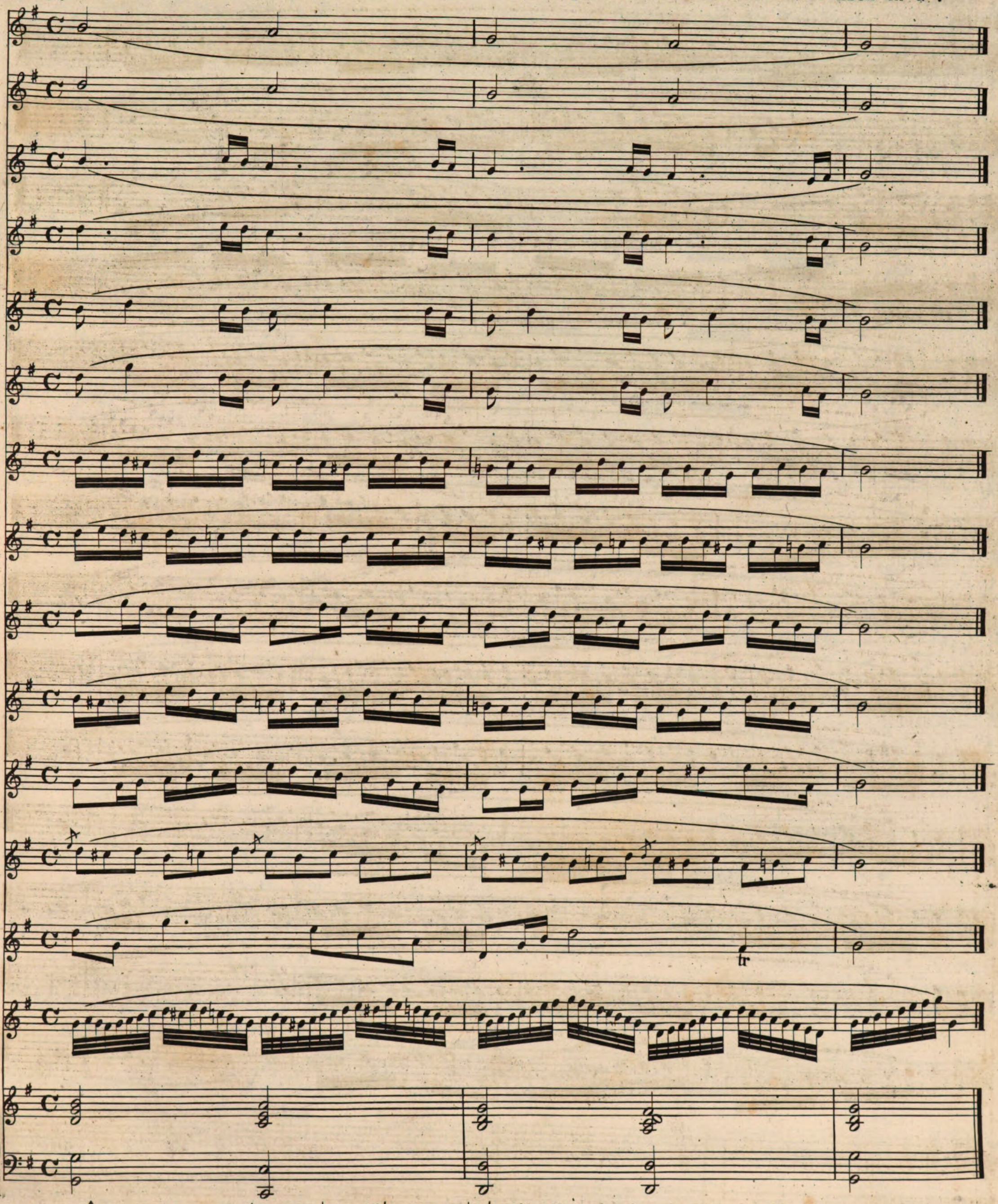
Nº. 93.

Ecoutez bien les notes de l'accord . | Man achte hier genau auf den begleitenden Akkord .

Nº. 94.

Nº. 95.

Ces trois accords de 7me diminuée suffisent pour donner tous les intervalles dans toutes les gammes ; cependant l'élève pourra faire quelques transpositions de plus, soit en montant, soit en descendant.

Diese drei verminderten Septimenakkorde reichen hin, um sich mit den schwierigen Intervallen in allen Tonleitern bekannt zu machen. Der Schüler kann sich übrigens diese Uebungen auch noch in höhere oder tiefere Tonarten transponiren.

No. 96.

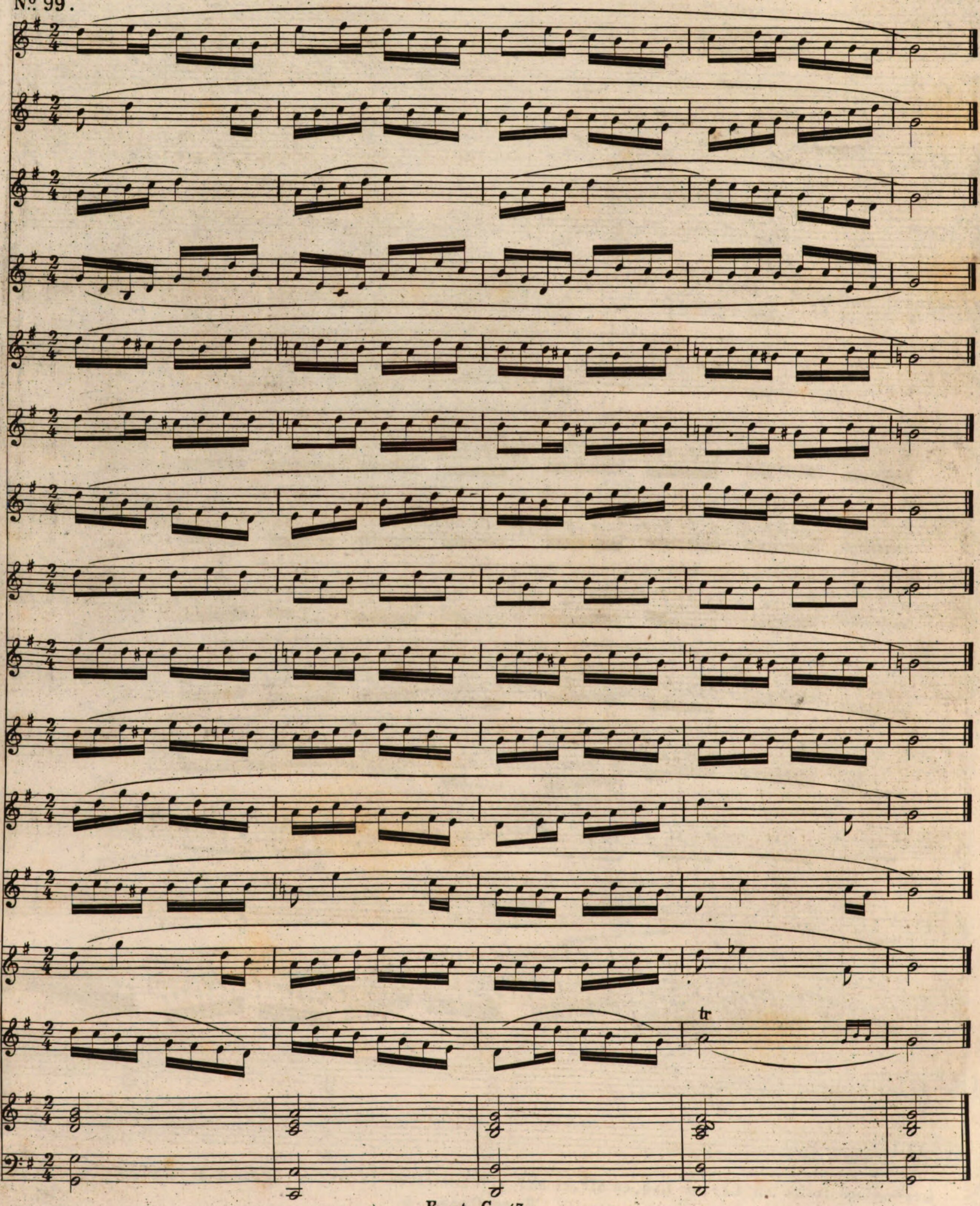
№ 97.

N°. 98. Formules de Cadences parfaites en Sol . Beispiele von vollkommenen Kadenzen in G .

Les mêmes traits en La♭, en La♮, en Si♭, et en Si♮. | Dieselben in As, A, B, und H Dur .

E. et C. 47 .

MÜNCHEN

Autres Formules de Cadences parfaites .

Weitere Beispiele von vollkommenen Kadenzen .

Nº 99.

N°. 100.

la trompet - te guer - rie - - -

Nº 101.

ai - ma - - -

Nº102.

mon a - - - - - - - - - me
Mein Le - - - - - - - - - ben

mon a - - - - - - - - - me

Mein Le - - - - - - - - - ben

mon a - - - - - - - - - me

Mein Le - - - - - - - - - ben

mon a - - - - - - - - - me

Mein Le - - - - - - - - - ben

mon a - - - - - - - - - me

Mein Le - - - - - - - - - ben

mon a - - - - - - - - - me

Mein Le - - - - - - - - - ben

mon a - - - - - - - - - me

Mein Le - - - - - - - - - ben

mon a - - - - - - - - - me

Mein Le - - - - - - - - - ben

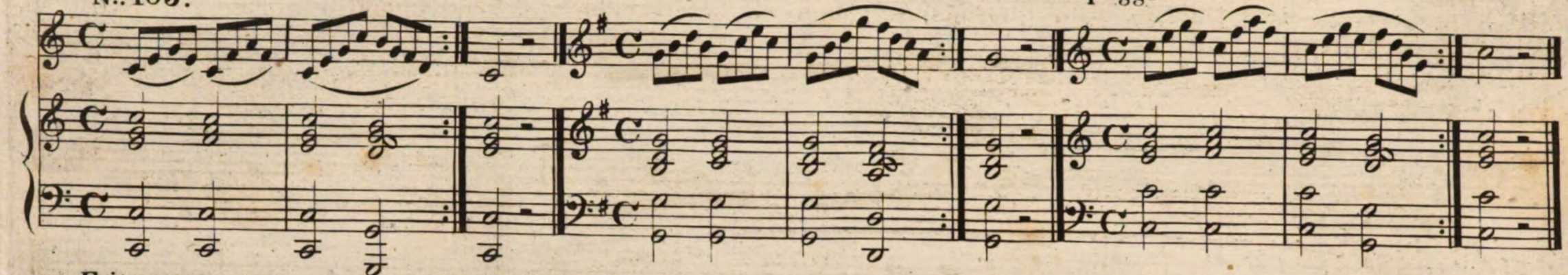
mon a - - - - - - - - - me

J'engagerai l'élève à transposer quelques uns de ces points — d'orgue, sur tout ceux qui n'ont pas plus de huit à dix notes .

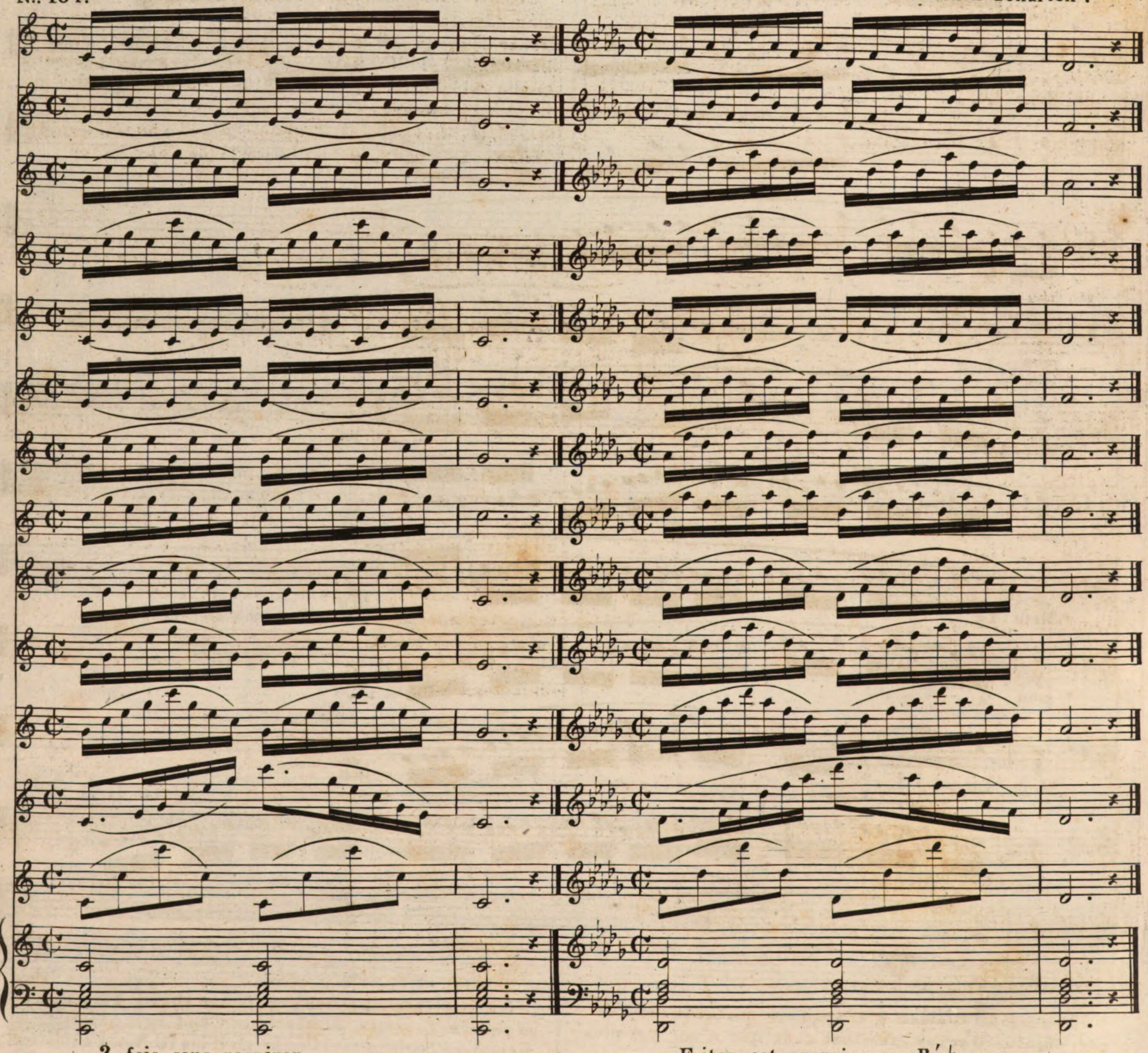
Ich empfehle dem Schüler, einige dieser Fermaten auch in andere Tonarten zu übertragen und zwar hauptsächlich diejenigen, welche nicht mehr als 8 bis 10 Noten enthalten .

De l'Arpège.

Das Arpeggio.

Nº 103.

Faites tous ces exercices piano, ensuite fort, et terminez l'étude comme un son filé. Étudiez-les aussi deux fois sans respirer. Faites-les dans tous les tons.

Alle diese Stellen übe man zuerst piano, hernach forte und zuletzt anschwellend und abnehmend, wie dies auch bei einzelnen auszuhaltenden Tönen geschieht. Ebenso singe man sie zweimal nacheinander ohne Athem zu holen und übe sie in verschiedenen Tonarten.

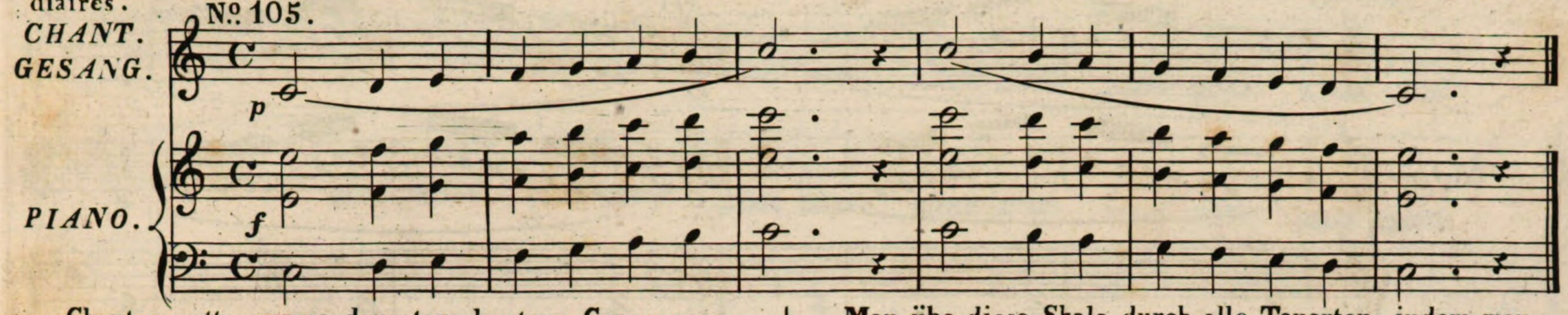
Nº 104.

2 fois sans respirer.
2 mal ohne Athem zu holen.

Faites cet exercice en Ré♭.
Auch in D Dur zu üben.

EXERCICES pour les élèves qui éprouvent quelque difficulté à chanter les 2ds dessus ou les parties intermediaires.

UEBUNGEN für Schüler, denen es schwer fällt, die zweite, oder überhaupt eine Mittelstimme zu singen.

№ 105.



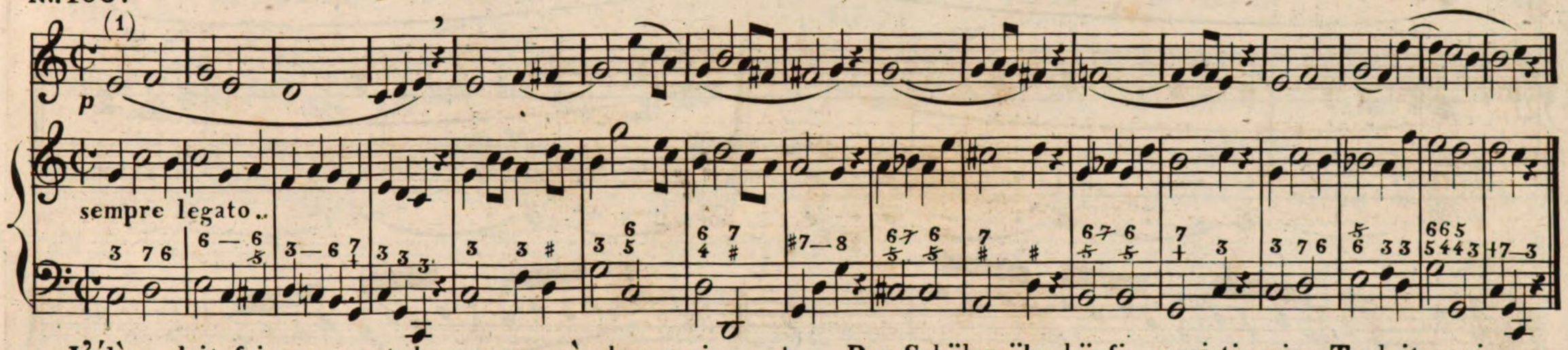
Chantez cette gamme dans tous les tons. Commencez par la solfier et ensuite vocalisez—la.

Man übe diese Skala durch alle Tonarten, indem man zuerst solfeggirt und hernach vocalisirt.

On ne peut pas dire que les élèves qui ont le défaut de suivre la partie supérieure manquent d'oreille, puisqu'au contraire ils sont doués d'une ouie tellement sensible, qu'ils écoutent d'avantage la partie mélodique; ce qui fait qu'il n'entendent plus ce qu'ils éxécutent. L'habitude de chanter cette sorte de musique d'ensemble doit corriger ce défaut.

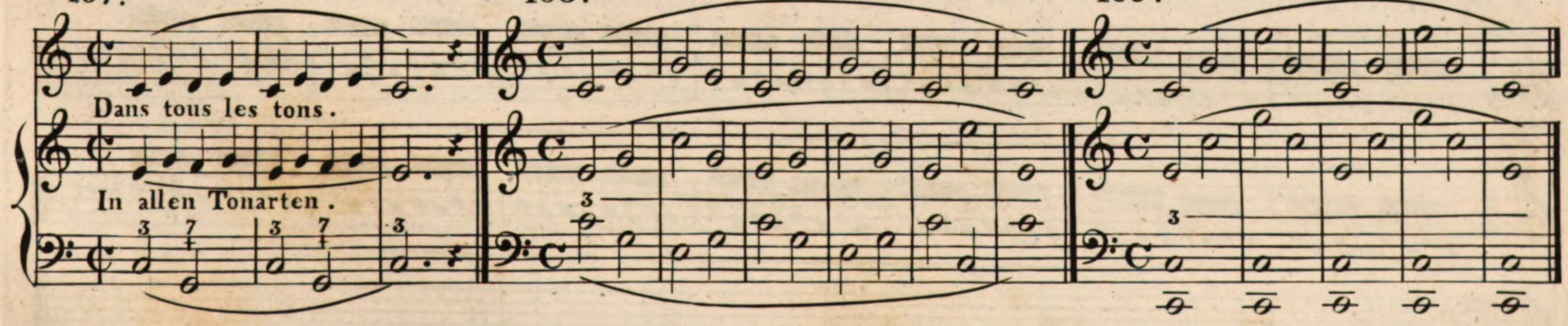
Es darf nicht behauptet werden, dass es Schülern, die einer derartigen Gesangparthie nicht folgen können, an Gehör gebreche; im Gegentheil ist dasselbe bei ihnen nur allzufein, indem sie vorzugsweise jene Stimme auffassen, welche die Melodie hat und dadurch diejenige nicht mehr beachten, die sie selbst ausführen sollen. Durch die Gewohnheit, derartige Musik mit Andern zusammen zu singen, wird diesem Fehler abgeholfen.

№ 106.



L'élève doit faire souvent des gammes à deux voix, en tierces et en sixtes: il devra chanter la tierce en dessous dans tous les tons, puis chanter des petits duos mélodiques, tels que les nocturnes d'AZIOLI, de BLANGINI, et les miens etc: Je l'engagerai à chanter avec toutes les espèces de voix: Soprano, Tenor et Basse-taille; je lui recommande aussi de s'exercer sur les 2des les 3mes et les 4mes parties de mes Chœurs intitulés récréations vocales.

Der Schüler übe häufig zweistimmige Tonleitern in Terzen und Sexten und zwar, indem er durch alle Skalen jedesmal die tiefere Terze singt. Alsdann kann er zu kleinen melodischen Duetten übergehen, wie die von ASIOLI, BLANGINI, die Meinigen etc: Auch rathe ich ihm, mit allen Stimmgattungen: Sopran, Tenor und Bass zusammen zu singen. Schliesslich empfehle ich noch, die zweite, dritte und vierte Stimme meiner Chöre einzuüben, welche unter dem Titel: Récréations vocales erschienen sind.

107. 108. 109.

(1) On peut chanter ces quatre exercices à deux voix, j'ai chiffré la basse exprés. La main droite du piano sera chantée par le 1r. dessus.

(1) Um diese Beispiele zweistimmig ausführen zu können, habe ich absichtlich den Bass beziffert; die Clavierparthie der rechten Hand soll nämlich von der ersten Stimme gesungen werden.

104. Quelques Gammes pour étudier à deux voix. Einige Tonleitern für 2 Stimmen.

110.

111.

1re. SOPRANO.

2e. SOPRANO.

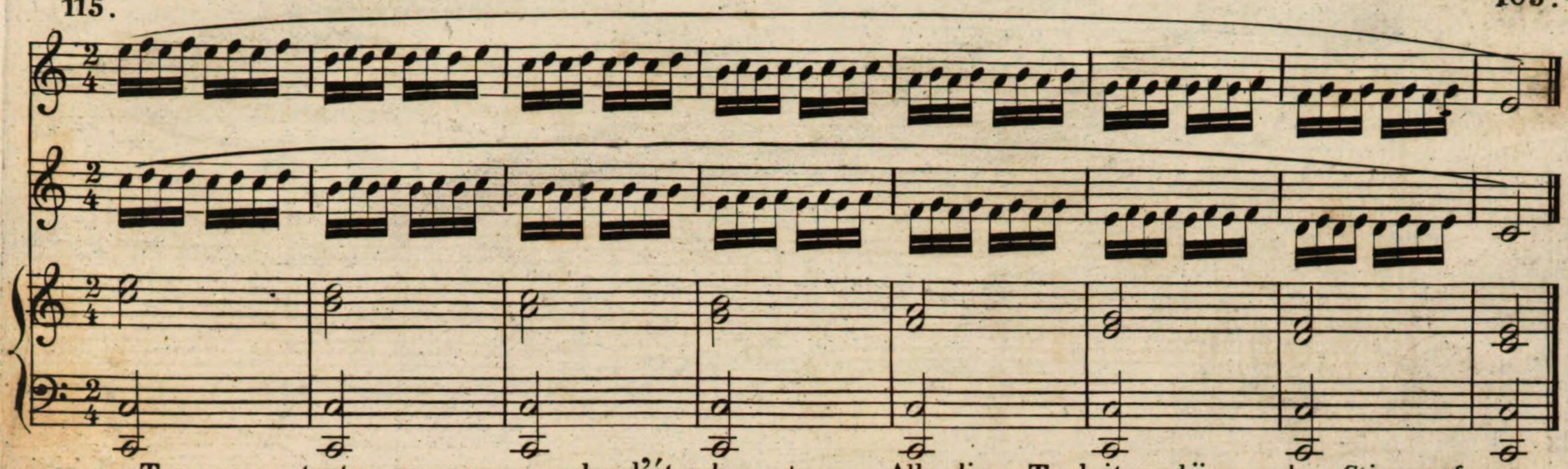
PIANO.

Dans tous les tons. In allen Tonarten.

112.

113.

114.



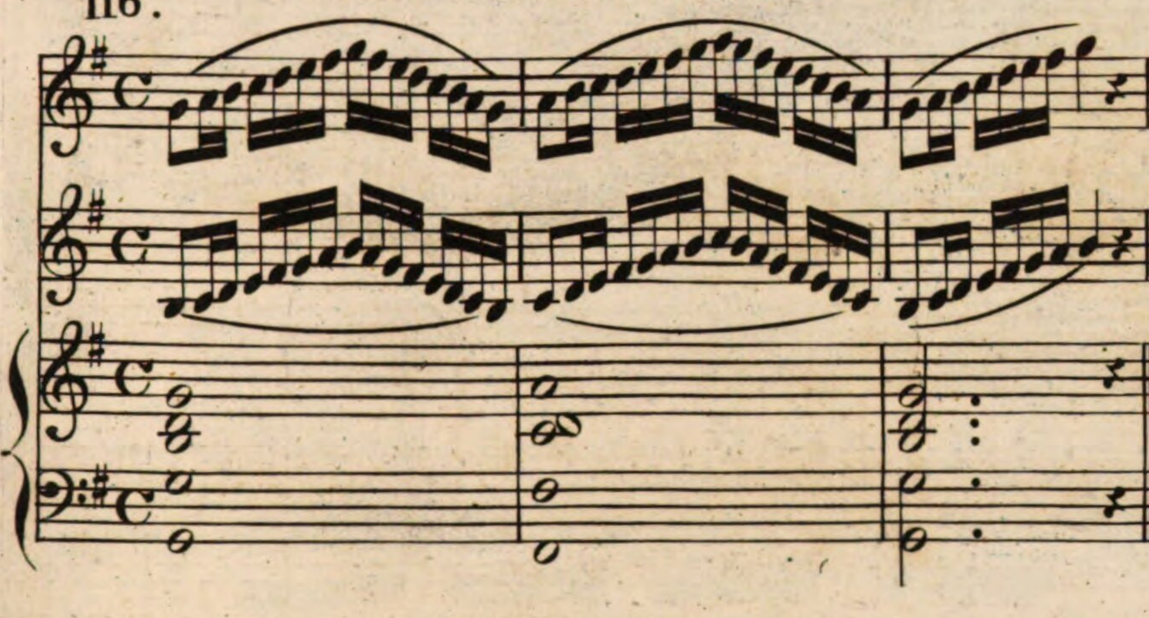
Transposez toutes ces gammes selon l'étendue de vos voix .

Les professeurs feront bien d'ajouter à ces exercices, s'ils ne suffisent pas pour corriger le défaut dont j'ai parlé . On trouvera dans ma méthode beaucoup de gammes que l'on peut chanter en 3ces et en 6tes à deux voix ; le professeur choisira .

Alle diese Tonleitern können dem Stimmumfange gemäss transponirt werden .

Sollten diese Uebungen nicht hinreichen, dem Fehler, wovon ich früher gesprochen, abzuhelfen, so wird der Lehrer wohlthun, noch mehre ähnliche Beispiele hinzuzufügen. Es ist in dieser Schule kein Mangel an Tonleitern, welche sehr gut zweistimmig in Terzen und Sexten gesungen werden können, der Lehrer wolle dieselben nur auswählen .

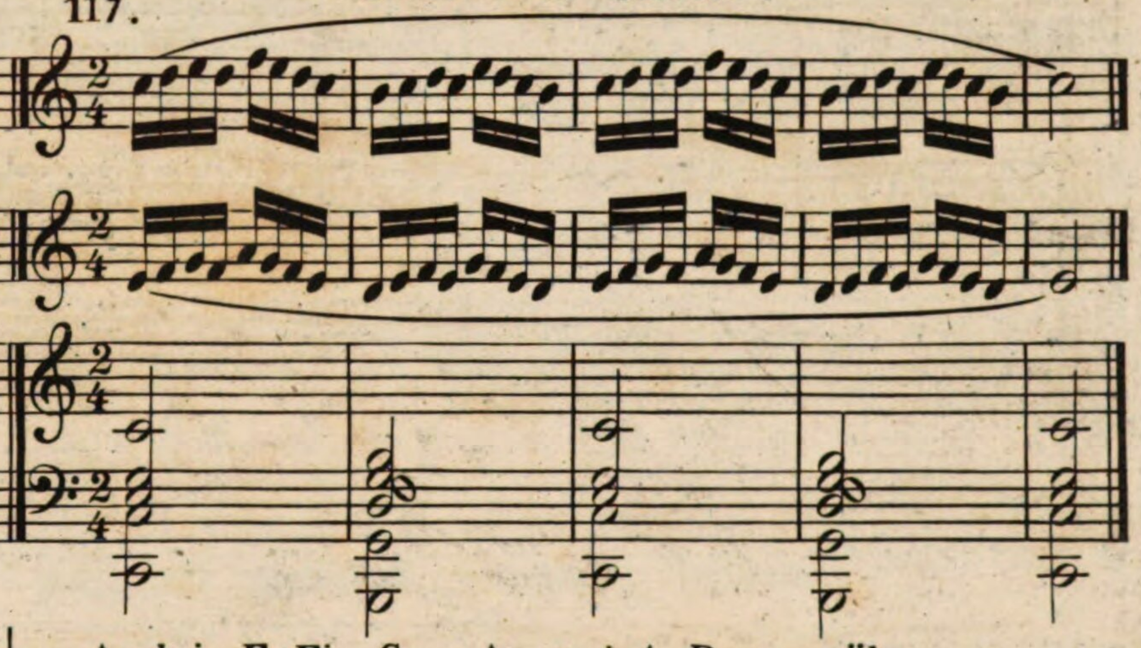
116. EXERCICES en Sixtes .



Faites cet exercice en Fa, Fa♯ en Sol♭ La♭ et La♮ .

Lorsque le soprano chante en duo avec le ténor, dans les passages en tierces supérieures, il croit exécuter en sixtes inférieures . En effet l'œil et l'oreille semblent confirmer cette erreur . La partie de ténor, écrite sur la clef de sol pour faciliter la lecture, devrait être en clé d'ut à l'octave audessous des sons représentés en clef de sol ; et encore, la voix de soprano se trouvant à l'extrémité inférieure de son diapason quand la voix de ténor est à l'extré = mité supérieure du sien, il en résulte que le ténor donne des sons très intenses, quand le soprano n'a plus que des notes faibles ou sourdes .

Il est à observer qu'un son identique, quelque soit le degré de force avec le quel il est produit, fut—il de poitrine ou de tête, tel que le LA supérieur du ténor, de voix de tête ou de poitrine, ce son, disons—nous, aura toujours le même degré de vibration .

117. UEBUNG in Sexten .

Auch in F, Fis, Ges, As und A Dur zu üben .

Wenn bei Passagen wie in No. 117. der Sopran die zweite und der Tenor die erste Stimme singt, so glaubt der Sopran nicht selten, statt Oberterzen, Untersexten vorzutragen . In der That scheinen auch Auge und Ohr diesen Irrthum zu bestätigen ; das Auge, weil die Tenorparthie, um das Lesen zu erleichtern, in dem G =, statt in dem tiefsten C. Schlüssel steht, in welchem die Noten um eine ganze Octave tiefer sind als die nämlichen, wenn sie im G. Schlüs = sel geschrieben ; das Ohr, weil der Sopran sich hier an der untersten und der Tenor an der obersten Gränze des Stimm = umfanges befindet und somit die Töne des Letzteren sehr stark sind, während die des Sopranes schwach und hohl erscheinen .

Uebrigens vergesse man nicht, dass ein und derselbe Ton, mag er nun mehr oder minder stark, mit Brust = oder Kopf = stimme, vom Sopran oder Tenor gesungen werden, doch immer dieselben Schwingungen hervorbringt, und folglich die grössere oder geringere Stärke des Tones die Ton = stufe selbst durchaus nicht ändert .

GAMMES MINEURES. MOLL TONLEITERN.

118.

CHANT. GESANG.

PIANO.

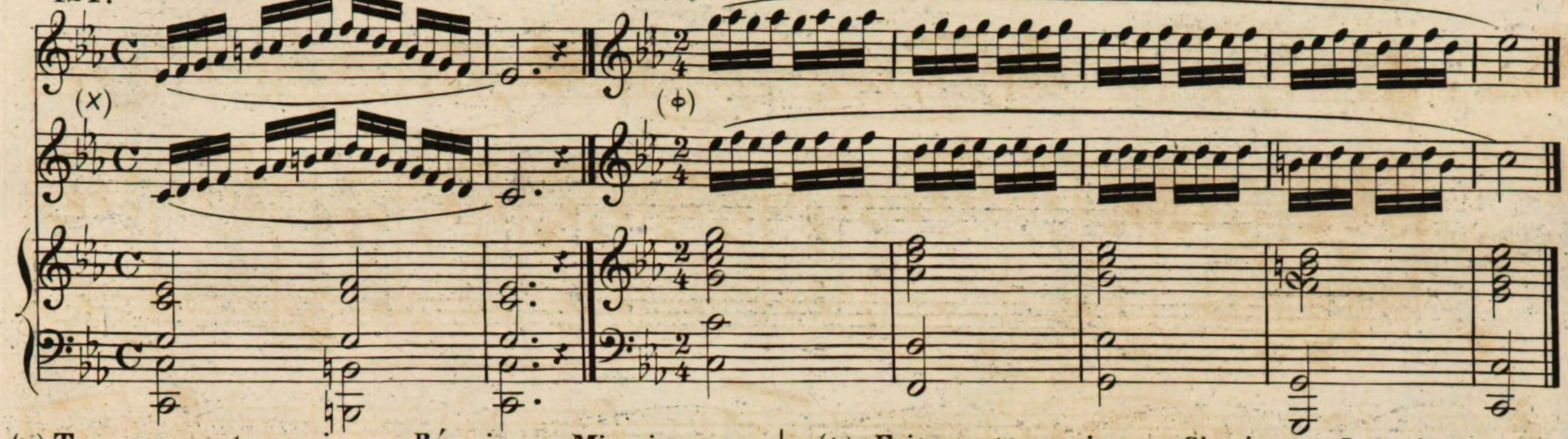
Etudiez cette gamme lentement. Diese Skala wird langsam geübt.

Faites cette gamme en Mi mineur. Man übe diese Tonleiter auch in E Moll.

119.

120

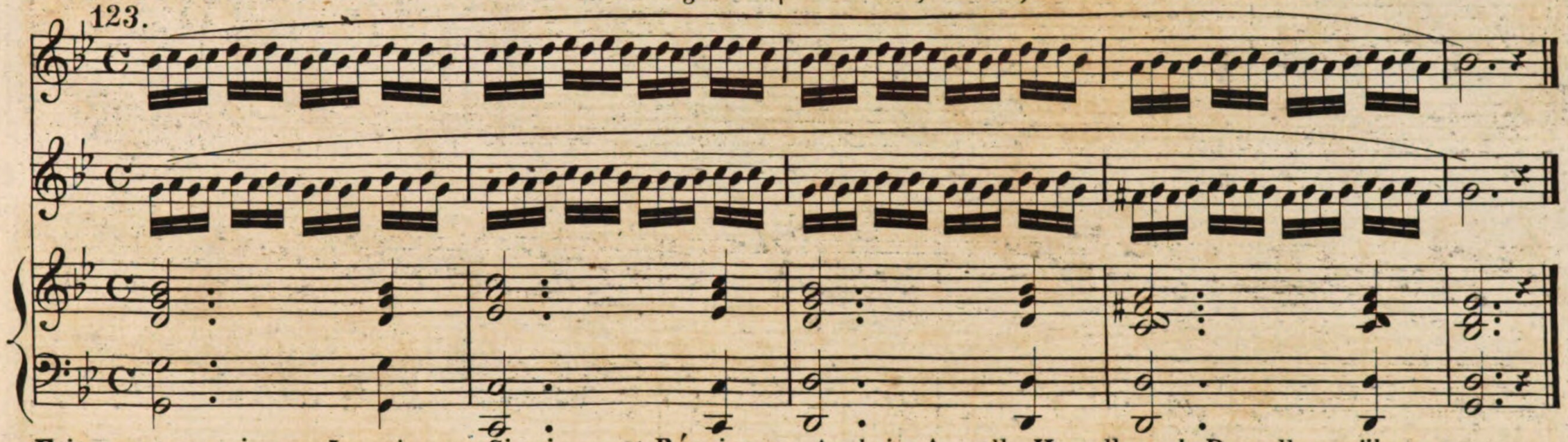
121.

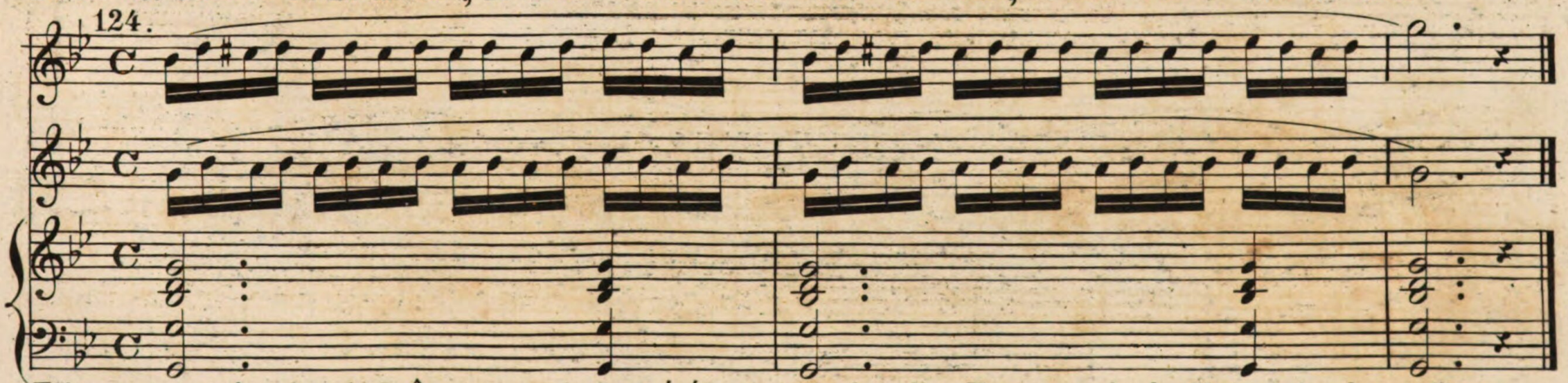


(X) Transposez cet exercice en Ré mineur, Mi mineur, Fa mineur, et faites-le deux fois de suite sans respirer.
(X) Auch in D moll, E moll und F moll zu transponiren und ohne Athem zu holen zweimal nacheinander zu singen.

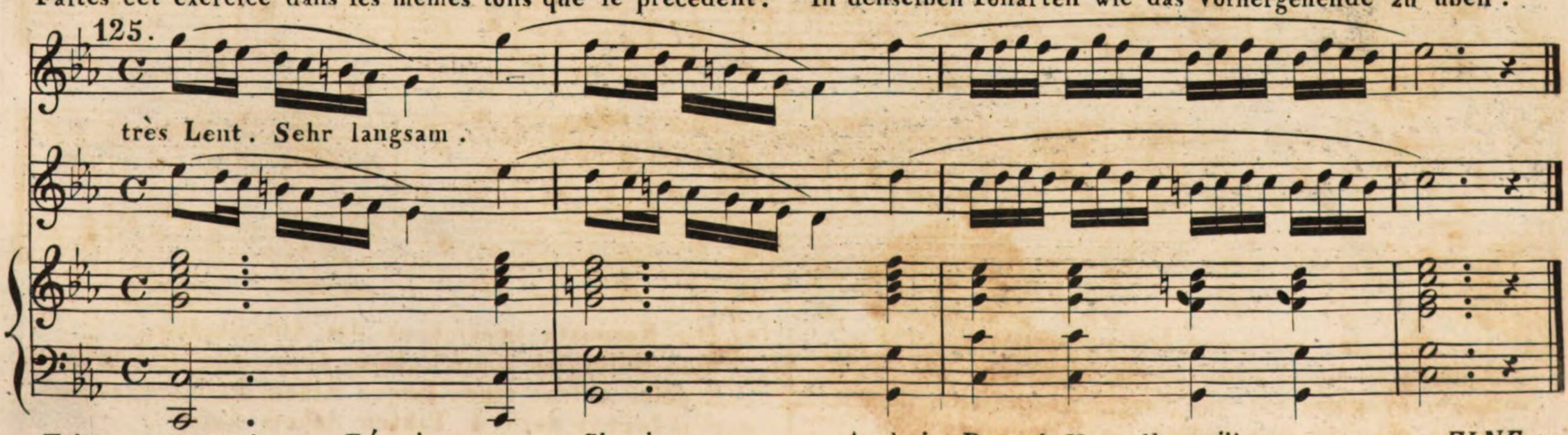
122.

(ϕ) Faites cet exercice en Si mineur, La mineur, Sol mineur, Fa mineur, Mi mineur et Ré mineur.
(ϕ) Man führe diese Uebung auch in H moll, A moll, G moll, F moll, E moll und D moll aus.

123.

Faites cet exercice en La mineur, Si mineur et Ré mineur. Auch in A moll, H moll und D moll zu üben.

124.

Faites cet exercice dans les mêmes tons que le précédent. In denselben Tonarten wie das Vorhergehende zu üben.

125.

très Lent. Sehr langsam.

Faites cet exercice en Ré mineur et en Si mineur. Auch in D und H moll zu üben. *FINE.*

Andante. Metronome de Maelzel: Nº. 84 = ♩

molto legato.

VOCE.

PIANO.

(*) Les Virgules indiquent les respirations.
Solfiez la leçon avant de la vocaliser.
Les élèves qui ont une longue respiration pourront ne respirer que toutes les 4 mesures.

(*) Die Kommata bezeichnen das Athemholen.
Man solfeggire diese Uebung, bevor man sie vokalisirt.
Schüler welche einen langen Athem besitzen, sollen nur jedesmal nach 4 Takten Athem holen.

Nº. 2.

Andantino. sempre legato Metr: 92 = ♩

VOCE.

PIANO.

E. et C. 48.

No. 3.

Andante. 84 = ♩

sempre legato.

VOCE.

PIANO.

p

p

rall: a Tempo.

colla voce.

Le professeur pourra lorsqu'il le jugera nécessaire pour soutenir ou faciliter l'intonation de l'élève l'aider avec le secours de la main droite.

Il faudra cependant n'user de ce moyen qu'avec menagement et seulement dans le commencement.

Der Lehrer kann (wenn er es nöthig findet) um den Schüler besser im Ton zu erhalten oder das Treffen zu erleichtern, mit der rechten Hand die Töne der Singstimme angeben. Indessen ist dieses Mittel mit Vorsicht und nur im Anfange zu gebrauchen.

N.o 4.

Andante. 88 = ♩

VOCE.

p molto legato.

PIANO.

p

p

V. S.

Moderato grazioso. 88 = ♩ **Nº 5.**

sempre legato.

VOCE.

PIANO.

p

mf

p

Nº 6.

Andante. 84 = ♩

sempre legato.

VOCE.

PIANO.

p

p

Andante. 92 = ♩

VOCE.

sempre legato.

PIANO.

p

p

p

Nº. 8.

Andante. 96 = ♩

sempre legato.

VOCE.

PIANO.

p

cres.

f

Allegretto non troppo. 84 = ♩

VOCE.

sempre legato.

PIANO.

p

f

p

V. S.

p

Nº 10.

Andante 63 = ♩ sempre legato.

VOCE.

PIANO.

p

p

p

p

Nº 11.

Andantino. 92 = ♩

sempre legato.

VOCE.

PIANO.

p

p

V. S.

p

Moderato. 96 = ♩

sempre legato.

No. 12.

VOCE.

PIANO.

p

rall:

colla voce.

a Tempo.

p

Andante . 88 = ♩ sempre legato .

VOCE .

PIANO .

V. S.

Nº 14.

Andante. 84 = ♩ sempre legato.

VOCE.

PIANO.

Nº. 15.

Allegretto non troppo. 120 = ♩

VOCE.

PIANO.

p sempre legato.

p

rall:

cres.

p

Nº 16.

Andantino. 104 = ♩ sempre legato.

VOCE.

PIANO.

mf

p

V. S.

p

p

Andante moderato. 63 = ♩

VOCE.

p sempre legato.

PIANO.

p

V. S.

p

Andante. 63 = ♩

sempre legato .

VOCE.

PIANO.

mf

Nº 19.

Andante. 84 = ♩ sempre legato.

VOCE.

PIANO.

Nº. 20.

Moderato. 92 = ♩

VOCE.

PIANO.

p sempre legato.

p

a piacere.

a Tempo.

Nº. 21.

Cantabile. 69 = ♩

sempre legato.

VOCE.

PIANO.

p

mf

p

p

Andante. 80 = ♪

sempre legato.

Nº 22.

VOCE.

PIANO.

V. S.

Nº 23.

Andantino. 76 = ♩

VOCE.

PIANO.

V. S.

p

p

p

p

N° 24.
ÉCHO.

Allegretto. 84 = ♩ sempre legato.

VOCE.

PIANO.

ff pp ff pp ff ff pp ff pp ff

V. S.

pp ff pp ff pp ff

pp ff pp ff pp ff

pp ff

pp ff

pp

pp

pp cres.

pp

ff pp ff

ff

pp

ff

pp

pp

ff

pp ff pp ff pp ff pp

pp ff pp ff pp ff pp

ff pp ff pp

ff pp ff pp

tr tr tr tr cres. p

Nº 25.

Andante. 76 = ♩

VOCE.

PIANO.

p

p

V. S.

Moderato . 132 = ♩

sempre legato .

Nº. 26.

VOCE.

p

staccato e piano.

PIANO.

p

V. S.

Nº 27.

Andante. 60 = ♩

VOCE.

PIANO.

Allegretto. 92 = ♩

sempre legato.

V. S.

f

f

f

f

p

p

Nº. 28.

Larghetto. 72 = ♪ sempre legato.

VOCE.

PIANO.

p

p

Andante Legato. 88 = ♪ sempre legato.

Nº. 29.

VOCE.

PIANO.

Allegretto. 168 = ♪

p

p

p

p

V. S.

p

p

Allegro maestoso. 120 = ♩

sempre legato.

№ 30.

VOCE.

PIANO.

mf

mf

rall: a Tempo.

p

cres.

Nº 31.

Andante. 76 = ♩ sempre legato.

VOCE.

PIANO.

p

p

p

p

rall:

a Tempo.

Nº. 32.

Larghetto. 92 = ♪

VOCE.

PIANO.

p sempre legato.

p

p

p

Allegro. 168 =

p

legatissimo.

p

V. S.

Nº. 33.

Allegro moderato. 120 = ♩

VOCE.

PIANO.

tr

p

p

tr tr tr

V. S.

Nº. 34.

Allegretto risoluto. 100 = ♩

VOCE.

PIANO.

cres.

f

f

staccato.

f

f

cres.

p

f

f

N.o 35.

Andante moderato. 80 = ♩

VOCE.

p grazioso.

PIANO.

f *p*

rallent:

p nobile.

p

a Tempo.

p

p

Nº 36.

Moderato. 104 = ♩

VOCE.

f nobile.

PIANO.

fp

fp

p

p

f

f

p

tr

pp

pp

fp fp

fp fp

V. S.

f

fp

fp

p

p

f

p

p

p

p

Nº 37.

Agitato. 104 = 𝅗𝅥

VOCE.

f

PIANO.

f

f

f

sempre legatissimo.

pp Listesso tempo.

sempre legato.

pp

cres.

decres.

pp

pp

Nº. 38.

Lento. 52 =

VOCE.

p

PIANO.

p

V. S.

Con brio. 116

mf sempre legato.

mf

V. S.

mf

cres.

Nº. 39.

Larghetto. 56 = ♩

VOCE.

PIANO.

p

Allegro moderato . 108 = ♩

V. S.

legato.

p

p

6

cres.

Nº. 40.

Lento. 60 = ♩ sempre legato.

VOCE.

PIANO.

Con brio. 120 = ♩

mf

mf

p

p

FINE.

B S B
MÜNCHEN

BSB Bayerische StaatsBibliothek
MDZ Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Panseron, Auguste-Mathieu,

Méthode de vocalisation Neueste, vollständige Gesang-Schule der (kö niglichen) Conservatorien zu Paris, Brüssel, (Lüttich, Gent) u. Neapel, m. dt. u. franz. Texte zum Selbst-Unterrichte vom ersten Anhange bis zur hö chsten Ausbildung fortschreitend. In 2 Theilen

Coeln, Paris [ca. 1845]

4 Mus.th. 2067
urn:nbn:de:bvb:12-bsb10528213-5